UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA



TESIS DOCTORAL

Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la "femme fatale" en las literaturas europeas

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Golrokh Eetessam Párraga

DIRECTOR

Luis Martínez-Falero Galindo

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Lengua Española y Teoría de la Literatura y

Literatura Comparada.



TESIS DOCTORAL

Lilith y sus descendientes: Trayectoria del mito de la *femme fatale* en las literaturas europeas.

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Golrokh Eetessam Párraga

Director
Luis Martínez-Falero Galindo

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

TESIS DOCTORAL

Lilith y sus descendientes: Trayectoria del mito de la femme fatale en las literaturas europeas.

Autora: Golrokh Eetessam Párraga

Director: Dr. Luis Martínez-Falero Galindo
Departamento de Lengua española y Teoría de la Literatura y Literatura

Comparada

Madrid, 2015



Lilith y sus descendientes

Golrokh Eetessam Párraga
Universidad Complutense

ÍNDICE

A los hombres de mi vida.

A mi hijo Darío que con su sola presencia me ha dado la fuerza y el empuje necesario para empezar esta increíble experiencia. A mi padre y sus sabios consejos. A Luis Martínez-Falero por creer en mí cuando más lo necesitaba. A Javi por acompañarme en el camino y leer con paciencia infinita cada una de mis correcciones. A todos mis buenos profesores.

A las mujeres de mi vida.

A mi madre por sus críticas duras, justas e imparciales. A mis hermanas Maryam y Leyla por ser un ejemplo a seguir, en lo bueno y en lo malo. A mi lectora y correctora incondicional, Ainara, por su ánimo, esfuerzo e interés. A todas mis brillantes profesoras.

«Está claro que tú eres el mal. Para empezar, eres mujer». J.P.L. 14 abril 2011.

INTRODUCCIÓN

Existen en la historia de la literatura ideas, conceptos que podríamos considerar generales debido a su nivel de extensión. Preconcepciones sobre el mundo que parecen haber estado ahí desde siempre, que se sospechan previos, incluso, a la propia literatura y cuya popularidad ha traspasado el orden de la ficción para integrarse en la vida del hombre.

A través de la narración, el hombre primitivo dio forma y argumento a estos conceptos concretándolos en historias y relatos cuya función principal es la de transmitir este mensaje de generación en generación, de un paradigma a otro, para enriquecerlo, completarlo y adaptarlo al propio tiempo, y de este modo lograr que el mensaje último sea adecuadamente recibido por cada nueva generación.

Siempre ha existido en la literatura el tipo de hembra mala y perversa que disfruta de dolor ajeno, a la que se ha denominado habitualmente como mujer fatal. Pero, ¿siempre? ¿Podemos saber si la idea de la maldad innata de la mujer que tanto ayudaron a extender las religiones monoteístas es realmente anterior a estas? Porque mujeres malas ha habido siempre, en la realidad y en la ficción. Y antes hubo también diosas malas, seres sobrehumanos que hicieron gala de una crueldad única, extensible a todo aquel que las rodeara.

A lo largo de estas páginas vamos a analizar las características que hacen de la mujer generalistamente mala una mujer fatal, a establecer los mitemas que construyen el arquetipo para entender que las más básicas características están presentes desde el comienzo de la leyenda de la hebrea Lilith e irán completándose con los matices que sus herederas le otorguen, de acuerdo con los cambios sociales y culturales. Ella, Lilith, personaje mítico que hemos recogido no sólo como punto de partida, sino como referencia englobadora de todos los caracteres que conforman la imagen masculina de la *femme fatale*[1].

La amplitud en el corpus teórico y literario me ha llevado a delimitar los márgenes de este estudio comparatista y centrarme, principalmente, en aquellas obras y autores que contribuyeron *de facto* a la creación, fijación y difusión del arquetipo, quienes aportaron un nuevo matiz que se hizo imprescindible para las generaciones posteriores que recurrieron a la misma imagen. He procurado, además, crear una línea temporal clara de influencias no sólo literarias, sino también psicológicas y sociales para relacionar el auge o la minimización del arquetipo en determinadas épocas con el desarrollo de la figura de la mujer en la sociedad de su época.

La amplitud de referencias literarias ha generado también diversas estrategias con respecto al uso de textos originales en sus respectivas lenguas o en las traducciones al español. Para facilitar la fluidez en una lectura plagada de referencias en distintos idiomas, he optado por buscar la traducción

[1] Como señaralemos a lo largo de este trabajo, la imagen arquetípica, en religión, arte y literatura de la *femme fatale* es una creación específicamente masculina pues es su visión la que determina sus características principales. No existe tal imagen, con el mismo valor, en la literatura escrita por mujeres.

más aceptada en español, excepto cuando la fuerza y el matiz de la expresión original pierde demasiada intencionalidad en la transcripción. En los poemas he preferido por norma respetar la sonoridad original, y añadir la transcripción a pie de página cuando es necesario. Con algunos textos, como las novelas decimonónicas rusas o alemanas se ha optado directamente por la traducción en la mayor parte de los casos por desconocimiento de tales idiomas, y porque interpreto que la construcción del carácter de un personaje, el principal foco de interés para este trabajo puede ser analizado más allá de los matices idiomáticos del léxico elegido para describirlo.

Qué es lo que caracteriza y distingue el arquetipo de la *femme fatale* de otras mujeres sencillamente malas, cómo ha ido haciéndose con esta colección de características y qué factores psicosociales y literarios han contribuido a ello serán los principales hilos conductores por los que acompañaremos a Lilith y a sus dignas herederas desde las primeras referencias etno-religiosas en Mesopotamia hasta la decadencia estilística del *fin de siècle* europeo.

I. PLANTEAMIENTO TEÓRICO.

1.1. El estudio del mito. Acercamiento al uso de la terminología en mitocrítica.

La delimitación y definición de la materia de estudio de la llamada Tematología, o también denominada Mitología por autores como Trousson, ha sido durante muchos años una fuente de conflicto y diferencias para los estudiosos de la Literatura Comparada. Mientras que en países como Francia se profundizaba en el estudio de los temas literarios, el imaginario y las diversas ramas del Comparatismo, en España la cuestión quedó en un silencio casi total hasta que el profesor Antonio García Berrio impulsó con sus trabajos el interés por la poética del imaginario, por la Semántica imaginaria.

Quizá el motivo principal de esta falta de interés sea que la Tematología cuenta necesariamente con un carácter supranacional, puesto que los elementos estudiados migran y evolucionan a través de varias literaturas nacionales para añadir o desprenderse de algunas características por el camino. Hasta hace poco, los estudios literarios interculturales carecían de una tradición real y fluida en España. Al igual que la sociología y la política, la Teoría Literaria y el Comparatismo se definen por su dimensión conjunta, por lo que el terreno de trabajo de la Literatura Comparada es inmenso y es labor del comparatista delimitar sus dominios. La Tematología se sitúa en el estratégico cruce de caminos de las dinámicas literarias y las relaciones con el imaginario, con la historia de las ideas, de las ideologías, la política y la estética. Debido a la naturaleza intertextual de los temas literarios, estos pueden estudiarse dentro de las dinámicas de la historia de la literatura. Claudio Guillén defiende la pluralidad del comparatismo al afirmar:

> Siempre he rechazado el género de enfoque exclusivamente nacional que era y es incompatible con la Literatura Comparada– lo que es la *moindre des choses*, porque está aún

> más gravemente reñido con la noción auténtica de cultura. Es lo que Leo Spitzer, el genial romanista vienés, denominó *der spanische Hispanozentrismus* (Guillén, 2001: 34).

Estudios como el de Doležel, que analizan los temas a nivel intratextual, y trabajan con unidades semánticas estructuradas que se definen por su relación con otros temas similares u opuestos, adolecen para muchos críticos de una clara parcialidad, puesto que, como afirma Anna Trocchi, presenta una visible necesidad de ensancharse en tanto en lo que respecta a las dimensiones intertextuales como las extratextuales: «Es evidente que el estudio temático no pueda evitar referirse a la realidad extratextual» (Trocchi, 2002: 163).

Según Claude Cazalé Berard la investigación temático-estructural debía prever, además de la fase de indagación intra-textual, también una aproximación de naturaleza intertextual mediante la constitución de "series temáticas" de conjuntos de "textos reunidos a partir de un tema o motivo" y analizados de manera contrastiva (Cazale, 1989: 312). Este método será, principalmente, el que usemos para desarrollar el estudio del mito de Lilith en la literatura europea.

La tercera fase de la indagación introduce un análisis extratextual que sitúa las constantes temáticas o arquetípicas identificadas dentro del sistema semiótico contemporáneo a las mismas, «poniendo de manifiesto el modo en que una cultura codifica y representa, simbólicamente y narrativamente, el material de la experiencia "según trayectorias típicas de una sociedad y su ideología" [(Cazalé Berard: 1989, 317)]» (Trocchi, 2002: 163).

El estudio del mito para algunos críticos, como Roland Barthes, pertenece al campo de la semiología:

> La mitología forma parte de la semiología como ciencia formal y de la ideología como ciencia histórica; estudia las ideas como forma […] en el mito reencontramos el esquema tridimensional [...]: el significante, el significado y el signo. Pero el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: es un sistema semiológico segundo (Barthes, 1983: 203-205).

Aunque Barthes comienza por aclarar y seguir las teorías de Lévi-Strauss, termina alejándose de él, sobre todo en lo que se refiere a la construcción y destrucción de mitos. Por ejemplo, para Lévi-Strauss, el paso de la época medieval a la moderna es, ante todo, un proceso de desmitologización; para Barthes, por el contrario, la contemporaneidad es mitológica.

Según muchos estudiosos de la mitología, los mitologemas[2] griegos tienen claros antecedentes en narraciones mesopotámicas, urritas o hititas en la historia comparada de los mitos, lo que hace

---

[2] Para Gilbert Durand (2005) los mitologemas coinciden con las imágenes arquetípicas, las imágenes primeras y universales a la especie: Durand las distingue del símbolo estricto que funciona en la dimensión del mito, constituyendo el nivel de las afirmaciones y las diferencias "culturales". Para García Berrio (García Berrio: 1989) el conjunto de estos constituyentes simbólicos, tradicionalmente identificados e indistinguidos como imágenes, establece el símbolo global, el tema imaginario o significado mítico del texto.

imprescindible la creación de estudios de mitología comparada, dentro del campo de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada en general.

Gilbert Durand define los límites del campo de la mitocrítica como «una prolongación de las “nuevas críticas” literarias y artísticas de estos últimos años, mientras que el mitoanálisis deja entrever una perspectiva más ambiciosa que quisiera descifrar amplias orientaciones míticas de momentos históricos y culturales colectivos» (Durand, 1993: 34).

En un campo tan amplio y complejo, es habitual que los estudios tematológicos terminen por convertirse más en catálogos de temas que en trabajos de análisis. Los críticos desaprueban estos catálogos más o menos amplios de diversos temas, o de uno o dos temas en unos pocos textos, sobre todo aquellos catálogos temáticos de ascendencia positivista, que se alejan de la específica “literariedad” para orientarse hacia direcciones extra o infraliterarias.

Werner Sollors ha resumido las argumentaciones de los críticos contrarios a los estudios temáticos en los siguientes puntos: la crítica temática pierde de vista necesariamente lo que hace que la literatura sea estimulante; no penetra en la obra literaria, porque el punto de partida, el tema, es una abstracción, funciona como aproximación política e ignora el aspecto formal de la literatura. Es decir, se pierde más en cuestiones de materia extraliteraria (sociología, psicología, ideología). Para el crítico «cualquiera que sea el método de estudio utilizado, la odisea de un tema asume su propio significado solamente en el contexto de la historia en el sentido más amplio del término –historia política, social, literaria, estética–» (Sollors, 1993: 292). Una de las principales causas de la desconfianza teórica hacia los estudios temáticos es, como comenta Trocchi, el rechazo de la subjetividad «que preside arbitrariamente la identificación, selección e interpretación de los temas por parte del crítico» (Trocchi, 2002: 143), mientras que para críticos como Harry Levin en los años cincuenta los elementos temáticos no representaban la intrusión de “materiales” extrínsecos en el texto literario, sino que entraban de pleno derecho y de forma interactiva entre las instancias fundamentales del proceso creativo.

Según R. Trousson, la finalidad de un estudio tematológico es la de interpretar las variaciones y las metamorfosis de un tema literario a través del tiempo, a la luz de sus relaciones con las orientaciones contextuales históricas, ideológicas e intelectuales, para evidenciar así «la adaptación de los elementos constitutivos del tema a las transformaciones de las ideas y las costumbres» y «el carácter dinámico y evolutivo», que es la esencia misma del tema (Trousson, 1965: 29 y 67). Cuando realizamos cortes cronológicos a la hora de profundizar en el estudio de un tema, circunscribiéndolo a una época determinada, para Trousson se destacan sólo determinados aspectos parciales, debido a lo limitado de la perspectiva temporal.

A la hora de hablar de Teoría de la Literatura en general, y de mitocrítica en particular, todos los teóricos de la materia se encuentran con un mismo problema: la terminología.

Resulta sumamente complicado comenzar a trabajar en un campo que cuenta con un *corpus* terminológico tan variado, tan complejo y en ocasiones, de bordes tan acuosos y poco definidos. La interrelación de diferentes áreas del conocimiento (literatura, teología, sociología, filosofía,

antropología...) pese a enriquecer considerablemente el estado de la cuestión, hace más difícil aún, si cabe, el trabajo de abarcar este objeto de estudio. No debemos perder de vista que en ocasiones los problemas terminológicos están fuertemente vinculados a cuestiones teórico-metodológicas y que, como señala Aguiar e Silva, no hay ciencia generalizadora en la literatura: se puede describir, intentar aunar en grupos, aunque las barreras siempre sean finas, quebradizas o, en el mejor de los casos, flexibles.

Sobre la Teoría de la Literatura, como rama del saber perteneciente al "espíritu", afirma:

> No puede aspirar a la objetividad, rigor y exactitud que caracterizan a las ciencias naturales: el concepto de ley, elemento nuclear de las ciencias de la naturaleza, no se verifica en los estudios literarios, y algunas tentativas de establecer leyes en el estudio del fenómeno literario han tropezado con dificultades insuperables (Aguiar e Silva, 2005: 38).

Aunque antes de la creación del término, por parte de René Wellek y Austin Warren (en 1949), existían repertorios de métodos y técnicas de investigación o presentaciones de los principios de la Crítica Literaria. Pero el ámbito en que se situaban era el empirismo, por lo que la teoría literaria desde este punto de vista carecía de antecedentes o modelos próximos.

Por ello, para iniciar una investigación de estas características, y analizar el recorrido de un mito diacrónica y sincrónicamente, debemos comenzar por definir y entender qué es un mito, cómo funciona y cuáles son las principales características que lo definen frente a otros términos similares pero de distinto uso, que algunos estudiosos equiparan mientras otros contraponen. Esto nos llevará también a definir en la medida de lo posible (ya que en ocasiones, incluso las más reconocidas autoridades en el tema han dejado espacios en blanco por los que se cuela, sin apenas ser percibida, la sombra de la contradicción, de la indefinición, de la confusión) otros términos imprescindibles como tema, motivo, tópico o arquetipo. Delimitar estos conceptos nos llevará a adentrarnos en las complejidades de la antropología, la psicología analítica, la sociología, y, por supuesto, la Teoría de la Literatura, que será la materia clave, la piedra de toque a la que retornar siempre, para no perdernos en el laberinto, tan complejo como interesante, del análisis mitológico en el terreno literario.

Porque, al fin y al cabo, no debemos olvidar en ningún momento que el punto de partida y la esencia de este trabajo es principalmente la literatura y que perdernos en disquisiciones sociales, antropológicas o psicológicas, más allá de lo imprescindible, no sólo no ayuda a la clarificación y entendimiento del tema, sino que colabora para disgregar la atención de la clave básica; a saber: el mito de Lilith, de la mujer fatal en la literatura europea, puede rastrearse desde los comienzos de la era Mesopotámica, a través de los mínimos testimonios que de ésta nos quedan, y de ahí evoluciona a la Antigüedad clásica, la Edad Media, el Renacimiento y el actual paradigma romántico.

Es cierto que la mayoría de los autores usan indistintamente palabras como "imagen", "signo", "símbolo", "mito", etc., y que son muy pocos los que toman partido por una u otra definición. Intentaremos ahondar lo más posible en los significados, usos y definiciones de cada uno de estos

términos relacionados con el análisis mitocrítico de la literatura, adentrándonos en la historia de la evolución de la Literatura Comparada para clarificar los distintos usos de los términos, los motivos y el momento en el que dejan de usarse determinados vocablos que vienen a ser sustituidos por otros que significan algo bastante similar sin llegar a ser del todo idénticos.

Comenzaremos explicando los términos afines a "mito" al tiempo que nos adentramos en el estado de la cuestión terminológica de la mano de los grandes teóricos que, en los últimos años, han configurado los límites de la Literatura Comparada.

Dejaremos las cuestiones del mito y el mito literario, las más complejas de todas, para el final.

Durante largos años ha existido una gran confusión terminológica «*entre les notions de thème et de mythe, de thème et de motif, de mythe et de légende*» (De Grève, 1995: 10). La gran variación terminológica no ha beneficiado la consideración de la llamada Tematología dentro del comparatismo literario. Como asegura Claudio Guillén «ante semejante heterogeneidad, se comprende la reticencia de ciertos comparatistas» (Guillén, 1985: 253).

La Tematología, comprendida como estudio de los temas literarios, es una rama de la Teoría de la Literatura que, pese a contar con importantes apoyos y una larga trayectoria histórica, no siempre ha sido apreciada por los principales teóricos literarios.

Sobre lo que los medievalistas, folcloristas y otros investigadores del siglo XIX definían como disciplina tematológia, afirma Guillén: «Lo que se denominó tematología solía congregar o compendiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura, considerados globalmente, o trazar el itinerario de un mito tradicional, no sin menoscabo de las relaciones binarias caras a Van Tieghem» (Guillén, 1985: 248).

Paul Van Tieghem introdujo en la literatura comparada en 1931 el término "tematología" en oposición al vocablo alemán *Stoffgeschichte*. *Stoff*, que etimológicamente significa 'tela' o 'tejido', se puede entender en este ámbito da como 'tema', 'asunto', 'argumento', 'sujeto'... Es una palabra que, al igual que 'tema' o 'mito', posee diferentes acepciones y complejas relaciones. El cambio hacia el uso de Mitología y Tematología en sustitución del término alemán implica también un cambio metodológico además del terminológico.

Para Elisabeth Frenzel, *Stoff* es una fábula que ha recibido configuración, forma y estructura antes de convertirse en un texto literario propiamente dicho. La estudiosa alemana, que prefiere claramente su uso al del término *tematología*, ofrece una clasificación de *Stoff* según su contenido (que puede ser mitológico, religioso, histórico o contemporáneo) y otra que combina criterios tanto de contenido como estructurales.

La relación entre ambos términos quedó fijada por Manfred Beller, quien estableció una nueva dependencia jerárquica entre los dos conceptos al afirmar que *tema* ha de ser el concepto englobador. Según Beller, dado que *Stoff* queda delimitado a la relación con la materia y *Thema* por el contrario, abarca tanto el tratamiento de la materia como sus propios límites, hemos de entender estos conceptos del siguiente modo: *Stoff* no es igual a *Thema*, pero *Thema* contiene el concepto de *Stoff* (Beller, 1970:

36), que es menos amplio en su alcance conceptual y por eso está englobado dentro del primero. Algo similar afirma Hellmuth Petriconi, para quien el tema es el término general y englobador, en contraposición a lo que afirman otros autores, como Trousson. Señala Cristina Naupert que el uso de la terminología en Beller es poco preciso: «Así, admite sin más que sería saludable equiparar tema y mito (1970: 5) con lo que da cabida a la exigencia pronunciada anteriormente para el elemento Stoff respecto de la ligazón necesaria a una fábula (mito se entiende, pues, en el sentido aristotélico)» (Naupert, 2001: 93).

En el mismo año en el que Beller define *Stoff* como parte del tema, René Wellek definió el trabajo de los hermanos Grimm como *Stoffgeschichte*, puesto que sus estudios comparados sobre la migración de los cuentos, las leyendas y las sagas inauguraron en los primeros decenios del siglo XIX una fértil veta de investigación sobre la transmisión de los motivos a través de la literatura de tradición oral o anónima.

Aunque la mayor parte de los estudiosos toman partido por una u otra concepción, algunos prefieren usar ambas de modo indistinto, como es el caso de François Jost, para quien *Stoff* y tema son equiparables y corresponden al contenido de una obra literaria.

Sobre la actualidad de esta discusión, Naupert opina que «parece que el término *Stoff*, a pesar de su antigüedad, está siendo reemplazado por la noción de “tema”, más corriente y mejor aceptada a escala internacional» (Naupert, 2001: 87). Como señalaba Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*, las últimas décadas han visto el renacer, tanto desde el punto de vista práctico como teórico, de una Tematología vinculada a la genología y la morfología.

Para comprender la revalidación de este ámbito de estudio en la segunda mitad del siglo XX es imprescindible hacer hincapié en el nexo establecido «entre la tematología como disciplina propia de la literatura comparada y el estudio de los temas en el seno de la mitocrítica y la psicocrítica» (Pulido, 2006: 96).

Ante la variedad y complejidad de los temas utilizados por la literatura, para no convertir el estudio de la tematología en una enumeración, el crítico debe ser selectivo: «muchas veces el tema es aquello que le ayuda al escritor a encararse con la superabundancia y profusión de lo vivido, marcando una línea entre la experiencia y la poesía» (Guillén, 1985: 249). Actualmente la separación entre las disciplinas ha ido más allá. Se debe distinguir entre Tematología y Crítica Temática, distinción que realiza Naupert afirmando que la primera:

> Puede emplear en ocasiones ciertos criterios psicoanalíticos que forman parte de la base operativa de la segunda [la crítica temática], pero la orientación metodológica objetiva (textual) de la tematología no coincide con el enfoque subjetivo e impresionista dirigido hacia la personalidad del autor y ligado a la sensibilidad personal del crítico que predomina en el ámbito de la crítica temática (Naupert, 2001: 65-66).

Aunque ambas orientaciones tienen puntos en común, se diferencian en el enfoque: mientras que en los comparatistas es relacional, puesto que usan los elementos temáticos para establecer comparaciones, entre textos de diferentes autores, de distintos ámbitos lingüísticos y culturales, los críticos pretenden demostrar la unidad de la obra en base al análisis de sus principales temas.

El objetivo principal de la Tematología, como remarca Isabel López Martínez siguiendo las teorías de Claudio Guillén, era el de «compendiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura, considerados globalmente, o trazar el itinerario de un mito tradicional» (López Martínez, 2007: 47). La introducción del término *Tematología* sirvió en su momento para designar el sector de la investigación que se ocupa del estudio comparado de los temas y de los mitos literarios, como señala Anna Trocchi (2002: 129), quien define *Stoffgeschichte* como la historia de los "materiales", de los sujetos literarios identificados como elementos constitutivos del "contenido" de las obras literarias.

Claudio Guillén en su obra *Entre lo uno y lo diverso*, dedica todo un capítulo a la Tematología, las definiciones de sus conceptos clave y la designación de sus límites. Aquí afirma que la palabra *tema*, en su concepción general, engloba todos los demás matices que iremos desgranando en esta introducción teórica:

> Venimos viendo que el tema (en la acepción amplia de la palabra, que abarca las variedades previamente reseñadas [tema, motivo, mito, situación, tipo, escena, topos, lugar común, imagen, etc.]) congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura. Triple vinculación, por tanto, del poema: con la poesía, con el mundo, consigo mismo (Guillén, 1985: 254).

Algunos autores, como Aguiar e Silva (2005, 140), opinan que el análisis temático es de tendencia casi tan reductora como el psicoanálisis freudiano. Para fundamentar este argumento se remite a la obra de Jean-Paul Weber[3], quien se adentra en el psicoanálisis para dar su definición de tema como un acontecimiento o una situación (en el sentido más amplio de la palabra) "infantiles", capaces de manifestarse –en general, inconscientemente –en una obra o en un conjunto de obras de arte (ya sean poéticas, literarias o pictóricas), tanto de manera simbólica como de un modo claro y sin dudas.

El tema en Weber se acerca a la definición de "complejo", tal y como este término se entiende en el psicoanálisis, aunque no llegue a identificarse con él totalmente pues se diferencian en que el tema, que puede no permanecer dentro del inconsciente, presenta un carácter marcadamente personal, y puede ser modelado u orquestado de diversos modos, mientras que uno no tiene capacidad para cambiar ni alterar sus propios complejos.

Sin llegar a afirmaciones tan tajantes como las de Weber, y alejándonos todo lo posible de las teorías freudianas, que sí representan una reducción clara dentro del análisis literario, es cierto que la

[3] WEBER, Jean-Paul: *Genèse de l'ouvre poétique*. Paris: Gallimard, 1960.

psicocrítica más equilibrada ha desarrollado un importante papel en el estudio de la Tematología. Uno de los principales ejemplos en este campo es el de Charles Mauron[4] que, como afirma Aguiar e Silva: «reivindica sólo el estudio de una parcela de la obra poética –su filiación inconsciente–; pretende integrarse en una crítica total, aceptando los resultados obtenidos por otras ramas de la crítica literaria, y no se arroga una validez exclusivista» (Aguiar e Silva, 2005: 149-150).

Al adentrarse en el más que pantanoso terreno de la psicocrítica, es necesario recalcar lo obvio, ya afirmado por el crítico portugués: la obra literaria debe ser estudiada desde diversos puntos de vista. Sólo aunando las diferentes concepciones, los diferentes acercamientos críticos se puede llegar a una comprensión global de la misma.

En el Formalismo, Boris Tomachevski se acercó a la definición de "tema" y a los motivos de su pervivencia a lo largo de la literatura universal desde las bases establecidas por el Formalismo Ruso. Para él, «el tema (aquello de lo cual se habla) está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra. Puede hablarse del tema de toda la obra, o de temas de las distintas partes» (Tomachevski, 1982: 179). El concepto de tema en el formalista, conduce, directamente, a la definición de motivo, ya que afirma que «el tema es una unidad compuesta de pequeños elementos temáticos, dispuestos en una relación determinada» (1982: 182). Esos pequeños elementos temáticos son los motivos, o, como los define «el tema de una parte indivisible de la obra».

Como hemos visto, dentro del ámbito de la Tematología, se define "tema" en relación con el concepto de "motivo".

El concepto de tema en la teoría de Tomachevski se comprende como un concepto acumulativo, unificador del material verbal de la obra. Y aunque podemos hallar un único tema en toda la obra, también cada parte de la obra tiene su tema. Sin embargo, en la actualidad, esta descomposición final a nivel oracional –«cada frase tiene su motivo» (1982: 185)– no resulta del todo satisfactoria, una vez que la crítica ha dado por superados los conceptos formalistas.

En contrapartida, y a raíz del Formalismo, la otra gran escuela nacida a comienzos del siglo XX, el Estructuralismo, afirmó que los temas han de ser identificados como constituyentes integrales de la estructura literaria y han de ser formulados como invariantes semánticas.

Según esta definición, el motivo sería lo concreto e individual, mientras que el tema es más amplio y general (divisible, por tanto, en motivos individuales). Luego, dentro del tema del seductor despiadado, podemos encontrar el motivo del Don Juan. O bien el tema de la *femme fatale* se concreta en motivos como el de Carmen, Lilith o Clitemnestra, unidos a los asuntos argumentales correspondientes e individualizadores de cada obra. Los temas serían, por un lado, y según asevera la escuela estructuralista, la parte significativamente invariable de la literatura, es decir, el tema de la libertad no puede ser alterado en cuanto a concepto abstracto, aunque sí puede concretarse de distintos

[4] MAURON, Charles: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*. Paris: Corti, 1963.

modos a través de los motivos. Para el formalismo ruso, sin embargo el camino se recorre en sentido contrario, el engarce, la unión entre los distintos motivos, configura un tema.

Siguiendo al semiólogo francés Claude Bremond, Anna Trocchi afirma que «los temas, en su inmanencia, no se pueden reducir a los conceptos generales con que se intenta definirlos» (Trocchi: 2002, 158), sobre todo en lo que se refiere a la creación literaria, nuestro eje principal, puesto que lo que estos críticos entienden como tema puede convertirse, en realidad, en lo que Guillén llama un "pre-tema", un esquema, un modelo conceptual y extremadamente esquemático que se desarrolla de muy diversos modos en el tratamiento literario final.

De Grève, siguiendo a Pierre Brunel, (De Grève, 1995: 11) afirma que «*le thème serait "l'individualisation" d'un motif, tel le "thème" de Don Juan, individualisation du motif du séducteur*».

Para Claudio Guillén «el complejo temático de una obra literaria se compone de una variedad de elementos entre los cuales existen relaciones o distancias más bien transversales, espaciales, que van de lo más visible a lo más profundo». El crítico cita a Pierre Dufour al afirmar que éste «distingue entre el motivo, más amplio, y el tema, indivisible de la realización individual y concreta» (Guillén: 1985, 293). Sin embargo, y por incómoda que pueda resultar, a Guillén no le molesta la confusión terminológica y, como ya hemos mencionado antes, usa de manera intercambiable las palabras "mito", "tema", "asunto", "situación", "escena", etc. Lo esencial, para él, es abrir una perspectiva en profundidad sobre el estudio de la obra desde la mayor diversidad de puntos posibles, incluyendo en el de la Tematología: «Tema en la práctica se vuelve sinónimo de "tema significativo" y sobre todo de "tema estructurador" o "tema incitador". El elemento temático [...] desempeña así una función utilitaria, la de propiciar una escritura y una lectura literarias» (Guillén, 1985: 249).

Sin duda, una de las figuras más críticas –y criticadas– en el panorama de la Literatura Comparada es la de Raymond Trousson. Con tantos seguidores como detractores, el belga promovió un cambio terminológico que, si bien no ha terminado de asentarse en el ámbito académico, sí ha ofrecido una interesante alternativa a estas complejas cuestiones. Una de sus definiciones más discutidas es la de la dicotomía tema/motivo. Trousson define el tema como lo particular (para entendernos, la figura de Don Juan) y el motivo como lo general (el seductor), enfrentándose directamente a la mayor parte de las escuelas comparatistas. Trousson entiende tema como la individualización de motivo, que es el concepto abstracto: «*Convenons d'appeler ainsi [thème] l'expression particulère d'un motif, son individualisation, ou si l'on veut, le passage du général au particulière*» (Trousson, 1981: 23), definición con la que está de acuerdo Cristina Naupert (2001: 88). Trousson, que no era partidario del uso del término *Stoff*, establece que la interrelación entre motivo y tema habría de ser entendido como enlace dialéctico entre lo general y lo particular. Como veremos más adelante, el estudioso belga utilizará *tema* donde otros utilizan *mito literario*, aunque en realidad, en este caso, no hay más que un cambio terminológico pues, en esencia, ambas palabras remiten al mismo concepto. Una de las distinciones de Trousson que más éxito encontró entre la crítica posterior es la que separa crítica "temática" (entendida como la indagación del tema característico de una obra) y la "tematológica" (se

identifica con el estudio comparado de las transformaciones históricas de un tema a través de múltiples textos). Esta distinción fue adoptada también por Pierre Brunel en el capítulo "*Thématique et thématologie*" del libro *Qu'est-ce que la littérature comparée?*, publicado en 1983, que designó como *temática* o estudios temáticos una específica metodología crítica, tal y como queda ejemplificado en la temática estructural de Doležel, y como *tematología* el campo de estudios comparatista que puede servirse de múltiples aproximaciones metodológicas. Es este último grupo, el que privilegia el estudio de la recurrencia de diversos personajes y tipos, la disciplina en la que nos vamos a centrar para el desarrollo de este trabajo.

Aunque no siempre estemos de acuerdo con los cambios terminológicos introducidos por Trousson, sí es cierto que sus trabajos significaron un importante adelanto para los estudios comparatistas, que se resume en haber abandonado el planteamiento de carácter "genealógico-documentario" para optar por una aproximación histórico-crítica más compleja en tanto que persigue la reflexión sobre las modalidades y causas de la continua regeneración o palingénesis que se detecta en los temas literarios, en su historia, en su metamorfosis.

Otra de las más importantes aportaciones del investigador belga es la que se refiere a la clasificación de los temas. Según afirma, existen dos tipos de temas: "temas de situación" (en donde lo que más importa es la historia que se cuenta) y "temas de héroes" (es el personaje lo que tiene una mayor relevancia mientras que la situación concreta es algo secundario, que está en todo momento a disposición del desarrollo del protagonista). Es en este último en el que se eleva al personaje a la categoría de símbolo. Recurriendo al ejemplo utilizado por el crítico, sólo el nombre de Prometeo, sin tener en cuenta las circunstancias de su historia, sin que sea necesario recurrir a ellas, significa 'libertad', 'genio', 'progreso', 'conocimiento', 'rebelión'. Y sin embargo es muy difícil deslindar ambas vertientes, pues los límites tienden a confundirse y en un tema de situación, en el que lo que más importa es el desarrollo de la historia, puede llegar a destacar un personaje por encima de los demás, hasta que la historia termine siendo algo secundario para el desarrollo del héroe; es decir, un tema que comienza siendo de situación, como don Juan o Fausto (el seductor implacable o el pacto con el diablo para conseguir el objeto deseado) con el tiempo puede terminar por sufrir un proceso de abstracción, hasta convertirse en una historia de héroes. Uno y otro tema dan lugar a diferentes necesidades estructurales que se reflejan en el desarrollo del texto. Es este punto, el que concierne a la estructura del tema, el que lleva a Beller a afirmar que los problemas humanos básicos (el amor, la muerte, la existencia de Dios...) no disponen de estructuras formales suficientes para poder ser tratados como temas.

Para Brunel, «*le théme me semble se distinguer de ces différentes notions par son caractère général, je dirai même abstrait*» (Brunel, 1992: 30), según esto, la rebeldía es un tema, y la concreción de este tema en la historia de Prometeo es el tipo del rebelde (justo lo contrario que dice Trousson, que a la rebeldía llama motivo, y a la individualización del motivo la denomina tema).

Aunque las teorías de Trousson tienen innumerables detractores, su agrupación de la temática comparatista en torno a cuatro principales pares antitéticos es uno de los esquemas más utilizados en

estas teorías. En primer lugar, el grado de generalidad es la distinción que se encuentra con mayor frecuencia. Simon Jeune opone tipos legendarios o históricos y tipos sociales o profesionales a los temas o motivos generales. Los elementos (bosque, océano), las ideas (libertad, naturaleza), los sentimientos (celos, amor)... En el grado de abstracción, el tema es el concepto más abstracto y, el grado de elaboración literaria, según Philippe Chardin (Chardin, 1994: 133), es un criterio que «se agrega al de la generalidad para contraponer "motivo" a "tema", y permuta así la posición del "tema" para colocarlo del lado de la menor generalidad». Finalmente encontramos el estado de la creencia de una época o de una sociedad dadas. En este punto utilizamos el término 'tema' como sinónimo de 'fábula', y en contraposición con el término 'mito', que es definido por André Dabezies como «relato o personaje simbólico, ejemplo fascinante para una colectividad o un grupo sociológico dados a los que el mito ofrece un modelo ritual y una explicación de la existencia» (Chardin, 1994:133).

Cuándo un mito deja de ser un elemento religioso y se convierte en un elemento cultural, es un proceso que para muchos autores está claro y se da en el momento en el que el mito se desacraliza. Para críticos como Chardin, la transformación del mito está considerada de este modo la culminación de un proceso de decadencia, mientras que para Trousson se trata de un proceso de particularización, de cristalización de algunos motivos, lo que está en el origen de la constitución de un tema literario, por ejemplo el de Don Juan, en el que el motivo pasa a ser tema. A esta idea debe contraponerse la de otros mitólogos, encabezados por Lévi-Strauss, que afirman que la totalidad de las sucesivas versiones de un mito pertenecen con claro derecho a la historia global del mito.

Sobre la relación existente entre el tema y la forma, Claudio Guillén afirma que ésta es «intertextual e intratextual a la vez, el elemento temático en tales casos engarza al poema con otros poemas y con los sucesivos momentos del poema mismo» (Guillén, 1985: 252).

Siebert Salomon Prawer en *Comparative Literary Studies* los divide en los siguientes grupos: el primero engloba la representación literaria de fenómenos naturales (el mar), las condiciones fundamentales del existir humano (los sueños) y los problemas perennes de conducta; en segundo lugar, los motivos recurrentes de la literatura y folclore: los tres deseos, el anillo mágico (también estudiados por Theodore Ziolkovski en sus *Imágenes desencantadas*); en tercer término, las situaciones recurrentes (enfrentamiento entre padre e hijo), los tipos sociales, profesionales o morales (el caballero, el criminal, el viajero), y por último los personajes derivados de la mitología, las leyendas o la propia literatura (Prometeo, Tristán, Hamlet)[5]. Afirma Guillén en relación a lo propuesto por Prawer:

> La investigación global de un tema ha de diferenciar lo "perenne" (hipérbole valerosa, no tratándose de botánica) de cuanto no lo es; o como decíamos antes, la continuidad del devenir, desentrañando si es posible una estructura de posibilidades, que sólo la historia manifiesta y descubre (Guillén, 1985: 256).

[5] PRAWER, S. S.: *Comparative Literary Studies*. London: Duckworth, 1973.

Anna Trocchi recurre para su esquema clasificatorio al conjunto de las teorías de Philippe Chardin, Prawer, Guillén, Pageaux y De Grève cuando esquematiza:

> Algunas grandes categorías en que pueden agruparse los temas literarios: se puede partir desde el nivel más general de los llamados "universales temáticos", para el cual preferimos hablar, como ya hemos precisado, de "longues durées" de fuerte arraigo cultural, para pasar al de las temáticas e imágenes de época, hasta el nivel, controvertido y a menudo cifrado, de las temáticas personales que presenta problemas sustanciales desde el punto de vista comparatista, desde el momento en que, como observa Trousson, "uno se interroga [...] sobre el lugar que hay que asignar a las individualidades expresivas, sobre el modo de conciliar el estudio interno [de cada obra] en diacronía" [...]. El horizonte del estudio tematológico, pues, se construye de la siguiente manera: va desde los tipos mitológicos, legendarios e históricos (individualizados en el origen, y a menudo coincidentes con los temas de interés de la ya mencionada "mitocrítica") a los tipos sociales, profesionales y morales (el caballero, el viajero, el criminal, el *dandy*), a los motivos recurrentes de la literatura y el folclore (el anillo mágico, la tierra baldía) a los *topoi* y lugares comunes (la invocación a las Musas o el *locus amoenus*), a episodios o escenas recurrentes que ciertos géneros requieren por convención (la bajada a los infiernos en la época, por ejemplo), a espacios y escenarios literarios característicos, como el jardín, la gran ciudad moderna, la isla, etc., a la representación literaria de elementos naturales (el mar, los montes, la floresta) o de las situaciones humanas recurrentes (el triángulo amoroso), para llegar a los temas de época o históricos, interesantes desde el punto de vista comparatista por su cruce con la historia del gusto y de las mentalidades, como por ejemplo el adulterio, el *theatrum mundi* o la locura. En un orden de generalidad creciente, llegamos a los problemas fundamentales de la conducta humana (el poder del destino, el amor), y las ideas, los sentimientos, los conceptos (la voluntad, la libertad, la razón, la circularidad) (Trocchi, 2002: 156-158).

Para lograr una comprensión global de esta clasificación es absolutamente necesario adentrarse en la noción de motivo, ya que éste afecta directamente a la articulación y a la estructuración interna del tema literario.

Esta es la razón por la que la disciplina tematológica procura tratar el conjunto indisociable forma-contenido, materia-manera, que, para autores como Elisabeth Frenzel, ofrecen la clave a la hora de comprender los objetivos de estudio, ya que se trata de compaginar los temas como materiales primarios de base, aquellos que son reunidos y utilizados por el autor, con el motivo principal, la situación significativa elaborada por él y que posee, según esto, una función estructurante. Por ejemplo, el Grial sería el tema que tiene como motivo la búsqueda lo que, necesariamente, incide en la estructura de la obra.

Para Frenzel, que considera los orígenes de los motivos como ignotos, la distinción principal se realiza entre el tema primario, el material reunido o utilizado por el autor y ajeno a él, y un motivo

principal, la situación significativa elaborada por él.

Desde la aportación teórica de Tomachevski, los motivos se configuran como las unidades elementales y subordinadas, las partículas más pequeñas del material temático, de cuya asociación se generan los “nexos temáticos” de la obra. El tema es la unidad mayor capaz de agrupar y organizar en su interior múltiples motivos, elementos temáticos mínimos y concretos, núcleos micro-temáticos con funciones estructuradoras y naturaleza heterogénea. La diferencia entre los dos conceptos se encuentra en su grado de abstracción y de generalización. Por ejemplo, el espejo puede utilizarse como motivo recurrente dentro de configuraciones temáticas diferentes: el amor, la belleza, la ilusión, el doble... El formalista afirma:

> En el análisis comparativo de los motivos, se define como motivo una unidad temática que se repite en diversas obras [...]. Estos motivos pasan enteramente de una estructura narrativa a otra. En la poética comparada, no importa que puedan subdividirse o no en motivos más pequeños. Lo único que importa es que, en el marco del género estudiado, estos “motivos” se presentan siempre enteros [...]. Asociándose entre sí, los motivos forman los nexos temáticos de la obra. Desde este punto de vista, la fábula es un conjunto de motivos en su lógica relación causal-temporal, mientras que la trama es el conjunto de los mismos motivos, en la sucesión y en la relación en que se presentan en la obra [...]. Los motivos que no se pueden omitir se llaman ligados; los que pueden eliminarse sin perjudicar la integridad de la relación causal-temporal de los hechos se denominan, en cambio, libres (Tomachevski, 1982: 186).

La variabilidad, o la falta de ésta es, para muchos críticos, lo que define el motivo. Lévi-Strauss, por ejemplo, afirma que el motivo es el elemento invariable del mito, mientras que, desde mi punto de vista, es más acertada la definición de Gérard Genette que define el motivo como el elemento iterativo en *Nuevos discursos del relato* (1998). Para Genara Pulido,

> Si los motivos se refieren a las situaciones (entendidas como conjunto de concepciones, sentimientos y comportamientos humanos que provocan acciones en las que están implicados varios individuos) y los temas a los caracteres, el número de motivos sería relativamente limitado mientras que el de temas sería muy superior (Pulido, 2006: 89-90).

Para De Grève, la definición propuesta en 1925 por Boris Tomachevski es la más autorizada y utilizada por los comparatistas. Él, por su parte, recurre también al trabajo de Tzvetan Todorov para definir motivo

> *comme une unité élémentaire et plus précisément comme “la plus petite particule du matériau thématique” (d’une œuvre). Le motif se définit donc selon un ordre de grandeur mais surtout par rapport au thème [...] le motif peut avoir une fonction structurante, dans la*

mesure où il es récurrent (De Grève, 1995: 20).

Simon Jeune propone llamar “tipo” a lo que Trousson llama motivo:

> *un héros précis, réel ou legendaire (parfois, création puramente littéraire d’un auteur) qui doué d’une personnalité particulièrement forte ou impliqué dans une situation exemplaire ou déchirante, a frappé l’imagination des écrivains qui ont fait le type d’un certain caractère ou d’une certaine destinée* (Brunel, 1992: 28).

Resulta llamativo que tanto Jeune como Trousson eviten el uso del término 'mito', y lo sustituyan por otros a los que dotan de idéntico significado.

Daniel Medelénat considera que el tipo –la síntesis entre lo particular y lo general– y la acción, definida como el lugar en el que se anudan y se intensifican las luchas de clases, son instrumentos de una visión literaria dinámica y realista cuya utilidad consiste en bucear en las más profundas capas de los conflictos que generan la historia.

La recurrencia del motivo dentro de una misma obra o en el corpus global de un mismo artista se convierte en un *Leitmotiv*, cuya definición literaria se apoya, principalmente, en el dinamismo de la reiteración. No en vano, la traducción literal de este término alemán, originario de la musicología y que comenzó a usarse en los estudios sobre las óperas wagnerianas, es la de “motivo-guía”, ya que, como recurso repetitivo, además de asociarse directamente a la lírica y a los patrones rítmicos, dota de coherencia interna a la composición en base a la caracterización recurrente de personajes o situaciones.

Aunque, según señala Guillén hay elementos temáticos que son únicos e irrepetibles dentro de una obra, el *Motiv* llega a ser un *Leitmotiv* apoyado en el dinamismo de la reiteración.

Como subraya De Grève «*un motif n’est pas nécessairement un objet*» (íbid), lo que enlaza directamente con la idea que presenta E.R. Curtius sobre motivos y temas. Para él, *Motiv* es lo que hace posible el desarrollo del argumento (la intriga, el *mythos* aristotélico, la fábula), mientras que el *Thema* como subraya Guillén «es la actitud personal y subjetiva del escritor ante lo que la vida y la literatura le proponen» (Guillén, 1985: 296).

Para Cristina Naupert la definición de motivo se mueve entre las partículas que funcionan como microcomponentes textuales de un *Stoff* (entendido como fábula) y las situaciones básicas y abstractas que se encuentran en un nivel macrotextual abstracto: los concretizadores de *Stoff*.

Mientras algunos autores consideran que tema y motivo son conceptos sinónimos e intercambiables, F. Jost opina que motivo es el término principal, mientras que tema se encuentra subordinado a éste. Divide los motivos en dos: *Motiv* I (genérico y englobador, el de las situaciones arquetípicas) y *Motiv* II (las imágenes y los *topoi*). En este punto debemos destacar el hecho de que Jost no toma en consideración las diferencias genéricas y tanto los motivos líricos como las imágenes y topos que resultan ser componentes de la fábula están agrupados bajo el mismo epígrafe: *Motiv* II.

Aunque sí distingue entre el carácter “emocional” de los primeros y el “intelectual” de los segundos.

A veces, estos “motivos líricos” funcionan como sinónimo de imagen poética, metáfora o símbolo. Debemos recalcar aquí que es éste un terreno muy resbaladizo incluso para los más reconocidos estudiosos que se limitan en la gran mayoría de los casos a enumerar los posibles objetos de estudio, sin entrar en una realización práctica tan compleja como inexplorada.

Como señala Jost, cuando se habla de constelaciones de personajes, *Motiv* I se define como un concepto dinámico, la relación entre el motivo y la motivación. No hay que olvidar que en esta clasificación, el primer motivo no puede aplicarse a la lírica, donde sólo podemos encontrar los del segundo tipo, según Naupert. En esos motivos líricos encontramos elementos microtextuales que constituyen una parte esencial del entramado poético del discurso lírico. Destaca la autora que, siguiendo las teorías de Frenzel «la lírica (pura) carece de una estructura material asimilable a una fábula (Stoff) y por tanto su “sustancia” está compuesta exclusivamente por uno o varios motivos» (Naupert, 2001: 113).

Según la función del motivo, «se pueden establecer dos subgrupos principales: motivos que adelantan la acción y motivos que retardan la acción» (Naupert: 2001, 102). También podemos encontrar lo que se denomina motivos “ciegos”, que son los que no desempeñan ninguna función (excepto en el caso de la novela policíaca, por ejemplo, en la que el uso de las pistas falsas tiene como función principal confundir al lector).

Naupert también diferencia entre motivos de contenido –si son de situación o de tipo humano, es decir, de personajes (la mujer fatal, la madrastra, etc.), aunque debemos marcar que, como ya hemos visto anteriormente al explicar el esquema de Trousson, la frontera entre estos “compartimentos-estanco” no siempre es nítida ni fácil de delimitar–, y motivos de lugar, en los que existe una clara dependencia entre los elementos situacionales que imprimen tensión dramática (motivo del cruce de caminos, por ejemplo) y el desarrollo y la estructura de la trama.

Como ya hemos visto que sucede con el término tema, resulta prácticamente imposible comprimir en un solo concepto, el de motivo, toda una amplia gama de significados, puesto que da lugar a una polisemia que hace que sea un concepto muy difícil de manejar.

Existe también el estudio del motivo como “lo que mueve” a un personaje hacia la acción: no en vano, el origen etimológico del término se halla en el verbo latino *movere*, que en un primer momento remite también a lo musical, pero que no debe confundirse con el estudio del motivo en tematología.

Como se puede suponer al observar toda esta variabilidad de significados, en la actualidad tenemos una más que obvia falta de unanimidad por parte de los estudiosos con respecto del alcance nocional de 'motivo', pero «en todo caso se observa que el concepto en sí ofrece un fuerte hiato por designar tanto elementos microtextuales (los motivos “pequeños”) como estructuras macrotextuales (los motivos “grandes” o generales)» (Naupert, 2001: 105).

Para Claudio Guillén la diferencia entre 'tema' y 'motivo' debe ser analizada desde el punto de vista de la creación literaria, más que desde un estudio comparativo de la literatura:

> Los motivos se dan, se hallan, o se inventan; y sin ellos es difícil acceder al drama o a la novela. El tema es el destino ineluctable del escritor [...]. Pero no por ser común a las distintas obras de un mismo escritor ha de pensarse que el tema no está en la obra, o se descubre sólo genéticamente (Guillén, 1985: 297).

El punto de vista de Guillén nos lleva a adentrarnos directamente en el complejo campo que enlaza la creación literaria "pura y dura" con la investigación pseudobiográfica que suelen llevar a cabo algunos críticos literarios. Sin ahondar en el pantanoso campo de la psicocrítica freudiana, podemos diferenciar entre temas "vitales" y temas "literarios", a los que Curtius denomina motivos.

Por poca que sea la querencia que se sienta hacia el enfoque psicológico del análisis literario, resulta inevitable asumir que en todo escritor se puede rastrear la presencia de ciertos temas recurrentes en sus diferentes obras, que otros, más cercanos a la terminología psicológica, llamarían obsesivos.

El tema, en su condición activa y pasiva, como señala Guillén, es a un tiempo un aliciente integrador y un objeto de modificación, puesto que, pese a proceder del mundo físico, de la naturaleza o de la cultura, sólo resulta ser un tema, propiamente dicho, al tiempo que deja de ser un objeto, cuando el escritor lo modifica, lo modela, lo rehace a su imagen y semejanza, en su situación de demiurgo creador. El tema literario no es lo que se dice, no es el mar, no es la libertad, no es el destino o el triángulo amoroso, sino cómo estos lugares o situaciones se dicen, cómo se transforman en esencia literaria.

Por otra parte, el modo en el que un hecho, una circunstancia cualesquiera puede llegar a transformarse en un tema literario es uno de los interrogantes más repetidos a lo largo de la historia de la Teoría de la Literatura.

Para Guillén los elementos vitales o naturales se vuelven temas gracias a la calidad, al logro de los escritores que decidieron plasmarlos sobre el papel:

> Reaparecen en la llamada tematología esas partes del mundo y de la experiencia, o sencillamente, esas cosas, que se volvieron temas como consecuencia del logro de unos escritores que incorporaron esas regiones o esas cosas al repertorio y continuidad de la literatura. Es lo que he llamado "tematización" (Guillén, 2001: 110-111).

Tomachevski habla de "intereses comunes" a toda la humanidad que permanecen inalterados durante todo el curso de la historia humana, pero deben enmarcarse en una historia que interese, de "actualidad". Es por esto que afirma que «cuando más importante y resistente en el tiempo es el tema elegido, tanto más segura es la vitalidad de la obra» (Tomachevski, 1982: 181). Aunque los temas, como afirman los formalistas rusos, y hará también más tarde el propio Guillén, se fatigan y desgastan, se automatizan, lo que confirma que no podemos prescindir del tiempo histórico a la hora de realizar un estudio tematológico, pues cada metáfora, cada motivo, cada símbolo, tiene un origen, una serie de escritores que le dieron forma, lo crearon, quienes se dedicaron a imitarlo, y, por último, los que lo

desecharon por estar demasiado utilizado, por ser demasiado reconocible. Recuerda Guillén que:

> En los motivos más perdurables –fenómenos naturales que un día fueron culturizados– se mantiene, late y es tangible la zona de la cultura que es tradición actual, continuidad presente y viva [...]. Los *topoi* –tópicos, lugares comunes, expresiones formulares, giros recibidos, imágenes o representaciones breves– suelen connotar tradiciones perdurables, recuerdos prestigiosos, *longues durées*, de muy desigual importancia (Guillén, 1985: 275).

Sobre esos fenómenos naturales culturizados cabe preguntarse dónde se sitúa la borrosa línea entre vida y literatura, cultura y naturaleza. ¿Dónde termina, por ejemplo, la naturaleza propia del fuego y dónde comienza la prefiguración imaginada del fuego prometeico? ¿En qué momento ambas concepciones coinciden? ¿Cómo y, sobre todo, por qué se llega a la tematización de un fenómeno natural? Para Guillén la respuesta está en el momento histórico en el que esta evolución se produce.

Según Ducrot y Todorov, en el *Diccionario enciclopédico en las ciencias del lenguaje*, cuando la copresencia de distintos motivos forma una configuración estable, recurrente a menudo en la literatura en formas profundamente estereotipadas, tal complejo temático se designa como *topos*, y podrá ser característico, por ejemplo, de un amplio arco temporal de la literatura occidental o de una corriente literaria específica. Para Aguiar e Silva (Aguiar e Silva, 1999: 104) las preferencias por temas y estructuras que se dan en cada momento estético representan las señas de identidad de los movimientos artísticos y se denominan estilemas, que son la puerta de entrada que abren la interpretación de los llamados códigos estéticos.

Tomachevski fue uno de los primeros críticos en incidir en el peso de la tradición literaria, lo que Harold Bloom designó posteriormente como "la angustia de las influencias", a la hora de elegir tanto el tema como los motivos literarios que componen una obra y que, a lo largo del tiempo, debido a su uso y a las variaciones estéticas y connotaciones psicológicas, pueden llegar a transformarse en símbolos. Como señala De Grève «*le miroir, d'abord simple motif, en tant que miroir-objet [...] s'est doté d'acceptions d'une diversité telle qu'il s'est transformé en symbole*» (De Grève, 1995: 22). El espejo físico, por tanto, puede acabar por transformarse en espejo de la verdad, experiencia de una visión del mundo, reflejo de la alteridad, del paso del tiempo, de una realidad diferente, de la búsqueda de la propia identidad, etc. Esta pluralidad de significados hace que el motivo, repetido en distintas obras literarias, mitológicas y folklóricas, haya derivado en símbolo de una realidad, en un elemento que se define en la Teoría literaria actual, principalmente, por su plasticidad y por la pluralidad de sus significados.

De este modo, un mismo personaje, Eva, por ejemplo, o Don Juan, puede volverse símbolo conveniente y afín para diferentes pensadores y poetas: «El símbolo es tan rico, en realidad, tan maleable, que consiente las más variadas y hasta opuestas tematizaciones» (Guillén, 1985: 270). Una vez el símbolo, debido a los particularismos culturales, ha perdido su univocidad, termina por

convertirse en sintema.

Para Durand un signo, un algoritmo, una sintaxis, no son más que la derivación expresiva de un símbolo, y tanto los símbolos como la estructura, que se deriva de la posición "abierta" del símbolo, pertenecen a la misma familia de los fenómenos de significación.

Símbolo, según Lanada, es «todo signo concreto que evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir» (Durand, 1971: 13). Como recalca el propio Durand, Carl Jung en *Psychologische Typen*, reconoce en el símbolo «la mejor representación posible de una cosa relativamente desconocida, que por consiguiente no sería posible designar en primera instancia de manera más clara o más característica» (Durand, 1971: 13).

Gilbert Durand ha sido, durante estos años, el investigador que más trabajos ha dedicado a desentrañar el misterio, valga el juego de palabras, que el símbolo encierra en sus significados, en las relaciones entre símbolo e imaginario. Es por eso que se ha convertido, sin lugar a dudas, en uno de los mayores expertos en la materia. En sus estudios sobre la imagen y lo imaginario, afirma:

> La imagen, sea el que sea el lugar en que se manifiesta, es una especie de intermediaria entre un inconsciente inconfesable y una toma de conciencia confesada. Así es que tiene el estatus de un símbolo, el tipo mismo del pensamiento indirecto en que un significante confesable remite a un significado oscuro (Durand, 2000: 54).

Para él todo imaginario humano se articula por estructuras plurales, aunque limitadas a tres grupos que gravitan alrededor de los esquemas matriciales de "separar" (lo heroico), de "incluir" (lo místico) y de "dramatizar" (lo diseminatorio). En el volumen *La imaginación simbólica*, explica:

> El símbolo se define como perteneciente a la categoría del signo [mientras que] la alegoría es la traducción concreta de una idea difícil de captar o expresar en forma simple. Los signos alegóricos contienen siempre un elemento concreto o ejemplar del significado [...] dos tipos de signos. Los signos arbitrarios puramente indicativos [...] y los signos alegóricos, que remiten a una realidad significada difícil de representar (Durand, 1971: 10-12).

Sobre los caracteres de la noción de símbolo indicará años después:

> El aspecto concreto (sensible, lleno de imágenes, figurado, etc.) del significante; luego su carácter optimal: es el mejor para evocar (dar a conocer, sugerir, epifanizar, etc.) el significado; y, por fin, este último es algo "imposible de percibir" (ver, imaginar, comprender) directamente o de otro modo [...]. El símbolo es un sistema de conocimiento indirecto en el que el significado y el significante anulan más o menos el "corte" circunstancial entre la opacidad de un objeto cualquiera y la transparencia un poco vana de su "significante" (Durand, 1993: 18).

Es vital tener en cuenta que el crítico habla del símbolo desde el prisma de la ciencia antropológica, y es por eso que da a la palabra una definición diametralmente opuesta a la que le otorga la teología.

La pluralidad de los lenguajes de la simbolización da lugar a una clasificación de “regímenes” del funcionamiento del simbolismo. Durand realiza la siguiente agrupación, que desarrolló ampliamente en *Las estructuras antropológicas del imaginario*: el aparato simbólico consta en todo momento de tres categorías, el esquema, las imágenes arquetipales (que se dividen en dos categorías, epítetas y sustantivas según si se trata de “cualidades sensibles” o perceptivas como alto, caliente... o de objetos percibidos y denominados sustancialmente: luz, niño, etc.). Y finalmente, estas imágenes se vuelven todavía más específicas bajo la influencia calificativa de las incidencias puramente exógenas: clima, tecnología, área geográfica... Esta clasificación le lleva a afirmar finalmente que «lo que se puede llamar símbolo, *stricto sensu*, es el órgano del aparato simbólico» (Durand, 1993: 20). En este mismo sentido, afirma Antonio García Berrio:

> A partir de los símbolos, la mitocrítica ha elaborado tipologías y fórmulas funcionales de articulación de los mismos en el relato mítico. La antropología de lo imaginario ha culminado en Gilbert Durand una tripartición de los símbolos según regímenes de la fantasía: mitos y símbolos del universo diurno, mitos de la exploración imaginaria nocturna: y por último, símbolos de la actividad de mediación del eros (García Berrio, 1989: 371).

Dentro del apartado de las clasificaciones simbólicas más o menos “estanco”, cabe destacar la que hizo Wheelwright en cinco puntos (Wheelwright, 1979: 101 y ss.), que va desde la imagen única en un solo poema, con el símbolo personal en la obra de un mismo escritor, a los símbolos que denomina de vitalidad ancestral, los símbolos de alcance cultural, como la Biblia, y, por último, los símbolos arquetípicos o arquetipos: aquellos que tienen igual o similar significado para toda la humanidad, pese a las diferencias entre cultura, raza, etc. Por ejemplo, el símbolo de la Madre tierra.

Los mitos y símbolos, es decir, lo imaginario del hombre, tienen una vida autónoma, transindividual, al margen de la voluntad humana, pero encuentran su base en un patrimonio limitado de imágenes, combinadas y moldeadas por cada cultura, cuya función principal es unificar e integrar la experiencia literaria, es lo que dota de estabilidad a las unidades estructurales literarias, gracias a la repetición, pues esta cualidad iterativa es esencial para el mito en todos y cada uno de sus contextos. En Durand:

> Lo imaginario representa, mucho más ampliamente, el conjunto de imágenes mentales y visuales, organizadas entre ellas por la narración mítica (el *sermo Mythicus*), por la cual un individuo, una sociedad, de hecho la humanidad entera, organiza y expresa simbólicamente sus valores existenciales y su interpretación del mundo frente a los desafíos impuestos por el

> tiempo y la muerte. Lo imaginario, al igual que las “formas simbólicas” para E. Cassirer, se convierte de este modo en una categoría antropológica, primordial y sintética, a partir de la que pueden entenderse las obras de arte, y también las representaciones racionales (por lo tanto, la ciencia misma) y a fin de cuentas el conjunto de la cultura (Durand, 2000: 9-10).

Barthes, por el contrario, opina que la forma del mito no es un símbolo, sino una imagen, en la que la significación mítica nunca es completamente arbitraria, sino que es parcialmente motivada, pues contiene una dosis imprescindible de analogía.

Junto a tema, *Stoff*, motivo y *leitmotiv*, otro de los términos que algunos autores considera un sinónimo y que para otros presenta claras diferencia de matiz es el de tópico. Al primer grupo pertenece Guillén, que en su ya mencionado *Entre lo uno y lo diverso* equipara los términos tema, motivo, mito, tipo, escena, tópico, etc. Similar es la opinión de María Isabel López Martínez, que en el monográfico *El tópico literario: teoría y práctica* utiliza indistintamente el término *tópico* como sinónimo de tema, o como motivo, cuando afirma que el tópico literario en ocasiones desempeña la función estructural que nosotros hemos atribuido al motivo, usando, de hecho, también el ejemplo del viaje como elemento estructurador de la obra narrativa. En este caso, según afirma López Martínez, debe relacionarse el tópico con la *inventio*, *dipositio* y *elocutio* (López Martínez, 2007: 76).

Para Tomachevski (Tomachevski, 1982: 179-186) el tópico es la célula mínima, el resultado derivado de la mayor división del material verbal. Algunos autores, como F. Jost proponen diferenciar entre tópico formal y de contenido. Pero no parece una separación muy justificada ya que a veces, como hemos visto, el contenido da lugar a una forma narrativa concreta (y por eso la *inventio* condiciona tanto la *dispositio* como la *elocutio*). Al fin y al cabo «el tópico precisa cauces de representación para transitar y ser reconocido por el autor que lo recoge y por el lector que ha de desentrañarlo» (López Martínez: 2007, 33). La misma autora afirma que el ensamblaje de tópicos y otras convenciones engendra la *serie literaria*.

El tópico, el lugar común, se define como el elemento prefijado, que resulta incluso manido en base a lo frecuente de su repetición a lo largo de la historia literaria o artística.

Si asumimos que el tópico es la constante temática repetida una y otra vez a lo largo de la historia y, que habitualmente encuentra su origen en la cultura clásica o en la tradición bíblica, cobra un cariz distinto la pregunta que se hace López Martínez: «¿Es lícito hablar de *tópico personal*? Y, por último, el hallazgo de la imagen en otros escritores ¿es debido a que se trata de un tópico o es una irradiación del cultivador por excelencia?» (López Martínez, 2007: 54). Sólo si diferenciamos tópico de motivo y de tema tiene lógica esta duda, pues sólo si entendemos tópico como un tema recurrente y repetido a lo largo de un estudio diacrónico de la literatura podremos comprender que la diferencia de base es que el tópico se significa plenamente como un elemento invariable, que se repite en todas las literaturas (mientras que tanto el tema como el motivo, como hemos visto, están sujetos a los cambios que el espíritu creador del escritor quiera realizar) y que constituyen «huellas indelebles no de caracteres

fortuitos e individuales, sino de la esencia de la literatura» (López Martínez, 2007: 67).

El asunto de la constante universal o de la modificación del tema es uno de los más controvertidos y discutidos por los críticos. Mientras que Todorov habla de universales semánticos como las invariantes temáticas de la literatura, para Aguiar e Silva las constantes son los elementos pertenecientes a la tradición y a la memoria. La paradoja entre repetición y variedad es lo que lleva a la autora a afirmar que «si bien uno de los rasgos constitutivos de los tópicos es la repetición también lo es, paradójicamente, el impulso a la modificación, que asegura el avance» (López Martínez, 2007: 75), aunque, desde mi punto de vista, en este momento, se toma de nuevo tópico por tema que, como ya hemos visto, está más sujeto a ese impulso modificador por parte del artista.

El hecho de que definamos tópico como elemento invariable y repetido en todas las literaturas nos pone directamente en relación con el término psicológico acuñado por C.G. Jung y usado con asiduidad en los estudios literarios: el arquetipo. Aunque en general el término creado por el psicoanalista resulta poco claro, Jung lo utiliza para designar cada una de las imágenes originarias constitutivas del "inconsciente colectivo", y por tanto comunes a toda la humanidad.

A juicio de Jung, el artista eleva su propio destino individual a la altura de destino universal, actuando como *cicerone* para el resto de la humanidad. El verdadero motivo es que el artista mantiene contactos directos e intensos con el inconsciente y es capaz de llevarlos a la realidad de otras personas al expresarlos, no sólo gracias a la riqueza y originalidad de su imaginación, sino sobre todo por la fuerza de su creación.

Jung remite el término "arquetipo" a Filón de Alejandría, Ireneo y Dionisio Areopagita; se trata de un término cuyo contenido está muy próximo al *eidos* de Platón y a la percepción de este concepto introducido en la filosofía cristiana por San Agustín. Jung equipara los arquetipos a los motivos mitológicos, lo que en la terminología de la escuela sociológica francesa se denominan "representaciones colectivas" y "categorías de la imaginación", o también, en palabras de Adolf Bastian, "pensamientos primordiales". Según Meletinski «merece destacarse el hecho de que Jung distinga los arquetipos de las "ideas" arquetípicas, lo que implica separar este concepto de las ideas platónicas y kantianas y subrayar los aspectos formales» (Meletinski, 2001: 57).

En el artículo titulado "Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre", Jung afirma que el arquetipo puede ser definido como «núcleo constante del significado», sólo en el sentido en el que los arquetipos conforman las opiniones sin contenerlas, porque las imágenes primarias se hacen visibles sólo en los productos de la fantasía, una vez rellenados por la conciencia. La definición más interesante del arquetipo para la mitocrítica es la que afirma que éstos son elementos estructurales de la psique inconsciente antepuestos a la formación de los mitos. Los arquetipos se definen como una estructura de las imágenes primarias de la fantasía inconsciente colectiva y que son hereditarios para Jung, lo que quizá sea la parte menos firme de sus teorías, la más vulnerable para algunos críticos como Meletinski:

> Ya hemos señalado que Jung y su escuela sitúan a los arquetipos, entendidos como elementos

> de la estructura psíquica, muy cerca de los motivos y de las imágenes de los mitos y de los cuentos. Los arquetipos, productos de la fantasía en una situación de baja intensidad de la conciencia, se equiparan a los mitos elaborados por la conciencia primitiva [...] que distingue débilmente entre objeto y sujeto, inclinada a la participación mística, etc. […] Jung va demasiado lejos en esta psicologización de la mitología, por ejemplo cuando afirma que "en la mitología, el conocimiento de la naturaleza no es más que el lenguaje y el revestimiento exterior del proceso psíquico inconsciente" o que "la psique contiene todas las imágenes que, en el transcurso del tiempo, se han elevado a la condición de mitos" (Meletinski, 2001: 59).

El mismo autor afirma que no se puede, ni se debe, diluir la mitología en la psicología, pues el aspecto social de la primera va mucho más allá de los límites de la creación colectiva inconsciente, como apunta Jung en la *Psicología del arquetipo del niño* (1951), donde define los mitos como las revelaciones primarias del alma preconsciente, declaraciones involuntarias de acontecimientos psíquicos inconscientes.

En uno de los libros más coherentes sobre psicocrítica, *Psicoanálisis de la experiencia literaria*, Isabel Paraíso afirma que:

> La noción de "arquetipo" está íntimamente unida a la de "Inconsciente colectivo", ya que éste es la totalidad de los arquetipos, el sedimento de toda experiencia vivida por la Humanidad desde sus más remotos principios. Los arquetipos son ciertos motivos que se repiten formalmente y con significación casi idéntica tanto en sueños y fantasías individuales como en la mitología y folclore de los pueblos más diversos. Jung los llama "arquetipos", "imágenes arquetípicas" o "imágenes primarias". Son formas e imágenes de naturaleza colectiva, es decir, comunes a pueblos enteros y a épocas determinadas "que se dan casi universalmente como constituyentes de los mitos y, al propio tiempo, como productos individuales autóctonos de origen inconsciente. Los motivos arquetípicos provienen, verosímilmente, de aquellas creaciones del espíritu humano transmitibles no sólo por tradición y migración sino también por herencia. Esta última hipótesis es ineludible, dada la reproducción espontánea de las imágenes arquetípicas, inclusive las complejas, aun en casos en que no existe la posibilidad alguna de tradición directa", afirma Jung en *Psicología y Religión*. (Paraíso, 1994: 60-61).

Aunque Jung habla del arquetipo como del modelo mítico que se genera en el inconsciente colectivo, también se habla de arquetipo personal, creado consciente o inconscientemente por la imaginación de un único escritor, que puede también tomar la base de lo que escribe del inconsciente colectivo, de la herencia cultural, que refleja las vivencias primitivas del ser humano. Según Durand, Jung puso de manifiesto el carácter del trayecto antropológico de los arquetipos al relacionar la imagen primordial tanto con ciertos procesos perceptibles de la naturaleza que se reproducen de manera constante, como con las condiciones interiores de la vida del espíritu.

Pese a que sus teorías sobre la imagen son extremadamente profundas, la terminología relativa al símbolo es confusa y fluctuante: en ocasiones confunde arquetipos, símbolos y complejos, aunque sí diferencia claramente los pares signo y síntoma o símbolo y arquetipo, en una crítica casi absoluta del modelo del psicoanálisis freudiano.

El psicoanálisis encabezado por Jung reinvindica el mito como algo consustancial a la naturaleza humana en general. Para Juan Carlos Bermejo (Bermejo y Díaz: 2001, 88), el mito es un documento que nos da acceso al inconsciente, como en otros autores nos da acceso al pasado, pero además de ello posee también una dimensión ontológica porque nos dice básicamente lo que somos, más allá de nuestra conciencia. El hombre pasaría a ser, en la terminología de Cassirer, un "animal simbólico".

Desde la perspectiva junguiana el símbolo no es equívoco, sino multívoco, y, aunque siempre remite a algo, no se reduce a una sola cosa. El arquetipo, en su "sentido espiritual", es la infraestructura ambigua de la ambigüedad simbólica. En Jung el arquetipo no puede ser completamente explicado, lo que anticipa la teoría estructuralista del mito elaborada por Lévi-Strauss que, pese a ser claramente antipsicológica, parece apoyarse en algunos de los aspectos más interesantes de la doctrina junguiana. Aquí la función simbólica es la unión, la conjunción entre el sentido consciente (que recuerda y representa) y la imagen (que emana del inconsciente), y entre ambos extremos debe darse un equilibrio preciso y necesario. «En la "psicología analítica" de Jung, el mito, en el sentido de "arquetipo", se ha hecho sinónimo de inconsciente colectivo», resalta Meletinski (Meletinski, 2001: 27).

La idea de arquetipo como mito, como modelo mítico, también la defiende Pagnini, quien subraya que el mito encarna siempre una idea arquetípica, mientras que para López Martínez «la identidad de arquetipo y tópico no es total, pues el primero incluye al segundo [...]. Creo que no todos los lugares comunes alcanzan el grado de arquetipos, pero sí algunos muy asentados, de remota génesis y vigor pleno» (López Martínez, 1975: 65).

También Durand sigue inicialmente la doctrina junguiana al definir arquetipo como «una fuerza psíquica, una fuente importantísima del símbolo, del que se puede asegurar la omnipresencia, la universalidad y la perennidad». El arquetipo, según Durand, para Jung es:

> Un sujeto vivo, un motivo psíquico que nunca deja indiferente y que anima verdaderamente la psique. Bachelard habla antaño de la "hormona del sentido". Tal es, en efecto, el arquetipo: una gran llamada a las imágenes universalizables, porque está vinculado –más allá de los lenguajes y de los escritos– a los gestos [...] La imagen arquetipo es la concretización figurativa, substantiva del arquetipo (Durand, 1993: 108).

Kerényi y Jung, en *Introducción a la esencia de la mitología,* opinan que la mitología no nació con la intención de explicar el mundo, aunque la función etiológica sea uno de sus elementos imprescindibles, puesto que gracias a ella se puede alcanzar lo más profundo de la psicología colectiva,

la fuente de las creaciones colectivas del cosmos humano.

Según Bermejo, para el psicoanálisis es esencial «la idea de que el mito forma parte de un sistema, una estructura, que está por encima de la acción consciente de los agentes –al funcionar a nivel inconsciente– y que puede perdurar en ámbitos geográficos muy amplios y dispersos y durante unos periodos de tiempo amplísimos, con lo cual viene a poner en duda el carácter espacio-temporal del conocimiento histórico» (Bermejo y Diaz, 2001: 22-23).

Otro destacado psicólogo, Piaget, en *La formación del símbolo en el niño*, consagra toda la tercera parte de este trabajo a mostrar la "coherencia funcional" del pensamiento simbólico y el sentido conceptual, afirmando así la unidad y la solidaridad de todas las formas de la representación.

Northorp Frye propugnó una disciplina que agrupara y clasificara las obras literarias según los arquetipos, en lugar de actuar en base a criterios como el genérico: la crítica arquetípica. Sobre el mito de Ulises (que se va desgranando, ampliando y redefiniendo en diferentes creaciones literarias desde Grecia hasta la actualidad), Northorp Frye afirma que «*la creación poética permite reencontrar la "estructura arquetípica" del mito*», (*apud*. Brunel, 1992: 64), pero el mito de Ulises no puede explicarse sólo y de un modo satisfactorio, en base a una metáfora generalizada (la de la luz solar en contraposición con las tinieblas), es necesario adentrarse en la estructura del mito, en sus motivos (y en sus motivaciones). Frye aboga por una unidad total entre mito y rito, por un lado, y, como hemos visto, entre mito y arquetipo por otro. Desde el punto de vista terminológico, propone denominar mito a la narración y arquetipo al significado de esa misma narración, aunque ambas palabras indiquen para él prácticamente lo mismo.

Algunos críticos, como es el caso de Wellershoff, en *Literatura y Praxis*[6], entienden tópico como el arquetipo desgastado y la literatura como una búsqueda nueva, una huida del lugar común, lo que convierte, para este grupo, la crítica del tópico en la crítica social. En contraposición, Guillén, que equipara tópico, *topoi*, lugar común, expresión formular o imagen, por ejemplo, señala que estos términos para él suelen connotar tradiciones perdurables, recuerdos de una herencia retórico-literaria culta. Es el signo de una tradición cultural heredada que no tiene por qué estar necesariamente desgastada (Guillén, 1985: 275 y ss.).

Igualmente, para Ulrich Weisstein (1968: 293-294) los lugares comunes son los que más interés "productivo" poseen para la Literatura Comparada de entre los elementos temáticos más pequeños, porque su importancia histórico-literaria es enorme.

Sin embargo sí es cierto que la repetición automática del tópico hace que éste se vacíe de sentido y termine dando lugar a la parodia.

Cesare Segre[7] define los *topoi* literarios como aquellos lugares de la memoria colectiva donde «se depositan a lo largo del tiempo, en forma estereotipada, esquemas de acciones, situaciones, invenciones características de la fantasía» (Trocchi, 2002: 159).

---

[6] WELLERSHOFF, Dieter: *Literatura y Praxis*. Madrid: Guadarrama, 1975.

[7] SEGRE, Cesare: *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*. Torino: Einaudi Paperbacks e Readers, 1993.

Para Anna Trocchi, la recursividad, la repetición del modelo, es básica a la hora de juzgar su presencia en el inconsciente colectivo:

> El principio de la recursividad, que en el caso de los *topoi* se conjuga con la reproducción muy estereotipada del modelo, afecta y califica también a los otros "materiales erráticos" de la literatura de los que hemos hablado, o sea los temas y los motivos, y representa la señal evidente del arraigo de éstos en la memoria colectiva. El estudio de los temas, por la naturaleza misma de su objeto, no se ocupa sólo de estudiar las presencias temáticas en una serie de textos literarios, sino que termina también inevitablemente por afectar la relación entre textos y extratextos (Trocchi, 2002: 161).

Cristina Naupert aboga por agrupar estos términos bajo la globalizadora etiqueta de "elementos temáticos": «los elementos temáticos son, pues, los ecos recurrentes que hacen rentable la lectura relacional del comparatista, los que, en definitiva, posibilitan una lectura del reconocimiento de códigos culturales compartidos» (Naupert, 2001: 121). Estos ecos recurrentes son el centro de nuestro trabajo, sean denominados en ocasiones y según sus matices característicos temas, motivos, mitos, arquetipos o tópicos, según hayan pasado o no por el complejo proceso de la elaboración literaria.

Brunel, por su parte, ahonda en la relación entre arquetipo y mito al afirmar que en un mismo arquetipo parecen presidir mitos diferentes. Para ejemplificarlo cita las relaciones que se establecen entre Oreste y Edipo, Oreste y Alcmeón, Oreste y el dios babilónico Marduk.

En la imagología literaria (definida como el estudio de la imágenes del extranjero en una obra y considerada una materia representativa de la "escuela francesa" de la Literatura comparada) cobra una gran importancia la figura del Otro como representación de una imagen, y, aunque los estudios sobre imagología se centran más en "El Otro" como el extranjero que en la contraposición entre la figura masculina y la femenina, no podemos pasar por alto a la hora de ahondar en las características de los arquetipos femeninos correspondientes a cada época que lo femenino, en su inmensa mayoría, ha sido literaturizado desde el punto de vista masculino. Sin embargo, aquí vamos a introducir una breve reflexión sobre el valor y el significado de la imagen literaria en el estudio de la Literatura Comparada.

La imagen como representación, no como reflejo "real" o "fiel" de lo representado, puede llegar a decir tanto del que mira (el que la crea) como de lo mirado (aquello que representa la imagen): «Una representación no es una "imagen" en el sentido plástico, artístico; no es un "icono" antes bien, según el vocabulario del investigador, una idea, un símbolo, un signo; agreguemos que a veces es pura "señal"» (Pageaux: 1994, 106). Es decir, la imagen existe en este contexto dentro de un sentido referencial, no analógico.

El estudio de la imagen literaria conduce directamente hacia el estudio del estereotipo, es decir la forma elemental, incluso podríamos decir caricaturesca y manida, de la imagen, una imagen que se deforma y se espesa hasta llegar a lo falso, a lo excesivo. En el caso del estudio de la *femme fatale*, serán

muchas las ocasiones en las que debamos referirnos al uso, por parte de los escritores, de una serie de estereotipos de mujer, de imágenes deformadas y excesivas que resaltan únicamente las características más planas y unívocas de una imagen prefijada del sexo femenino. Como señala Pageaux:

> El estereotipo se presenta no como un “signo” (como una posible representación generalizadora de significaciones), sino como una “señal” que remite automáticamente a una sola interpretación posible. El estereotipo es el indicio de una comunicación unívoca, de una cultura en vías de bloqueo (Pageaux, 1994: 107).

Es, por tanto, evidente, que la producción de un determinado estereotipo (en este caso el de la mujer fatal) responde a un proceso simplista, a la confusión del atributo particular con lo esencial, a la extrapolación de lo singular a lo colectivo.

El mismo autor afirma que «como se ve, no hay ninguna solución de continuidad entre un estereotipo y un mito desde que un estereotipo, traspuesto el relato en imágenes, en argumento, se convierte en el inicio posible de un mito» (Pageaux, 1994: 119), lo que nos conduce, directamente hacia el más pantanoso y complejo de los términos que estamos definiendo: el mito.

1.2. Nacimiento y orígenes del mito. Evolución del concepto de 'mito'.

El concepto de mito puede ser atacado desde las más diversas perspectivas: etno-religiosa, filosófica, antropológica, literaria, sociológica... Resulta altamente complejo encontrar una definición –podríamos llamar– “neutra” de este concepto y, desde ahí, partir para explicar los distintos enfoques que de la mitología podemos encontrar.

No son pocos los teóricos que han encontrado estas mismas dificultades a la hora de aplicar definiciones absolutas a una realidad cultural compleja y abordable desde múltiples perspectivas.

No debemos perder de vista que, como afirma Brunel, «*ambigu, polysémique, le mythe parle par énigmes*», (Brunel, 1992: 78). El desentrañar adecuadamente estos enigmas nos llevará al conocimiento del interior del mito. Para De Grève:

> *L’emploi du mot “mythe” par nos contemporains est équivoque: tantôt il est employé dans son sens reigieux eu ethnologique, proche de l’etymologie, après Mircea Eliade* dans Aspects du mythe *oy Claude Lévi-Strauss dans* Mythologiques [...] *tantôt il est employé, comme dans* Mythologies *de Roland Barthes, pour désigner une illusion, une image surfaite, une “fausse évidence”*(De Grève, 1995: 25).

Y éstos son, básicamente, los diferentes ángulos desde los que nos vamos a acercar al mito y a sus particularidades.

Para De Grève, los mitos no son materiales extrínsecos de la invención literaria, sino partes

integrantes de los textos literarios, estructurados y construidos según códigos específicos. Él mismo, en una referencia a Joseph P. Strelka[8], explica:

> *Il rappelle au moins trois emplois du mot "mythe": l'emploi qu'on peut tirer du sens ancien; l'emploi aristotélicien d'intrigue ou de "schéma narratif", dans une œuvre littéraire; et un sens dont, selon lui, les connotations péjoratives remonteraient au XVII[e] siècle européem, celui de "une déclaration ou d'un concept qu'approuvent ou feignent d'aprouver de nombreuses personnes, bien qu'il n'apparaisse pas comme vrai" (Ici le mot "mythe" ne serait donc qu'un euphémisme pour "mensonge")* (De Grève, 1995: 25-26).

Mircea Eliade define el mito, de manera general, como historia sagrada que relata un acontecimiento que tuvo lugar en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los orígenes. Por lo tanto, se trata de la narración de una "creación", sea o no ésta una creación cosmogónica. Más adelante continúa: «los mitos cuentan no sólo el origen del mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también de todos aquellos sucesos primordiales por los que el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir mortal, sexuado, organizado en sociedad» (Eliade, 2000: 16).

Estas definiciones hacen hincapié en la gran vinculación que se establece entre mito y relato: al fin y al cabo el mito es narración. Para Eliade, como para Lévi-Strauss, al desacralizarse el mito, se inicia un proceso de devaluación del modelo en el que podemos convertir el mito original en mito literario. Sin embargo otros críticos, como es el caso de Pierre Brunel, tienen una visión radicalmente distinta. Para él, la literatura y las artes desempeñan un papel fundamental a la hora de conservar los mitos, ya que sin la pervivencia del mito en la literatura (más o menos fiel al relato original) éste no habría podido permanecer en la memoria colectiva hasta el momento actual.

Es el propio Brunel, sin embargo, el que, a la hora de hablar del mito, recurre a la definición de Eliade y afirma que «*le mythe, langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l'un de ces textes qui fonctionnent en lui*». Por su propio estatuto de anterioridad, los mitos se sitúan en un espacio anterior al tiempo escrito, y son, por definición para Eliade, en su origen, textos orales: «*Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temp primordial, le temps fabuleux des "commencements"*», (Brunel, 1992: 61 y 59, respectivamente). Para Brunel, el mito sufre una doble reducción: «*réduction au nom du héros mythique principal, réduction à une "situation particuliére"*», unas líneas después, prosigue especificando «*le mythe est un* ensamble, *qui ne saurait se réduir ni à une situation simple (ce que R. Trousson apelle un "thème de situation") ni à un type (ce que R. Trousson appella un "thème de héros"). Le type apparaît comme un avatar du héros mythique*» (Brunel, 1992: 29-30). Por otra parte, para Gilbert Durand:

> El mito aparece como un relato (discurso mítico) que pone en escena unos personajes, unos

[8] STRELKA, Joseph P.: *Literary Criticism and Myth*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1980.

> decorados, unos objetos simbólicamente valorizados, que se puede segmentar en secuencias o unidades semánticas más pequeñas (los mitemas) y en el que se invierte necesariamente una creencia (contrariamente a lo que sucede con la fábula o el cuento) llamada "pregnancia simbólica" (E. Cassirer) [...] el mito se define como un metalenguaje (Lévi-Strauss). Luego el mito aparece como postrer discurso, relato fundador (primero o último, no importa) en el que se constituye, lejos del principio del tercio excluso, la tensión antagonista fundamental para cualquier desarrollo del sentido. Paradójicamente, es la diseminación diacrónica de las secuencias (mitema) lo que permite la coherencia sincrónica del discurso mítico (Durand, 1993: 36).

La antropología nos habla del mito como de un relato originario o "fundador", como diferencia sutilmente Durand, en el cual podemos encontrar las ancestrales creencias y los modos de vida de las más diversas culturas.

Algunas definiciones nos hablan a las claras del mito y su correlación con la religión, la filosofía, el rito, la leyenda, el cuento. En general, estas definiciones se pueden agrupar en dos categorías: el mito como representación fantástica del mundo, es decir, como un sistema de imágenes fantásticas de los dioses y espíritus que lo gobiernan, y la otra como narración, un relato de las hazañas de los héroes. Así, Tomachevski ve en el mito un "sistema de motivos". Esta definición ha llevado a considerar el mito como un relato, aunque debe especificarse que no todos los relatos son mitos, según han sugerido algunos estudiosos como Wellek y Warren.

Para Claude Lévi-Strauss, principal valedor del estructuralismo antropológico, el estudio del mito debe centrarse en «analizar los mitos teniendo en cuanta sus variantes y a su vez el contexto etnográfico, estudiar historia desanudando los mitos que contiene e incorporando los aspectos cualitativos representados por la mitología al terreno del pensamiento científico» (Lévi-Strauss, 2008: 13). Al hablar del mito en el hombre primitivo (terminología usada por la antropología que no voy a discutir, pese a no encontrarla del todo adecuada), afirma que «el mito [...] le brinda la ilusión, extremadamente importante, de que él puede entender el universo y de que, de hecho, él entiende el universo. Empero como es evidente, apenas se trata de una ilusión» (Lévi-Strauss, 2008: 41). El mito es, por tanto, desde esta perspectiva, una explicación del universo (aunque resulte ser falsa), mientras que para la teología, el mito es una explicación verdadera que requiere de un acto de fe para alcanzar la comprensión del mundo. El mismo autor afirma que el mito no es únicamente un relato para quien tiene en él un objeto de fe.

En su *Antropología Estructural*, Lévi-Strauss afirma que un mito es una repetición de ciertas relaciones, lógicas y lingüísticas, entre ideas o imágenes expresadas verbalmente y que el mito podría definirse como el modo del discurso en que el valor de la fórmula *traduttore traditore* tiende prácticamente a cero. Por tanto, el valor del mito persiste, pese a las traducciones. Esto sucede porque el mito es un lenguaje en sí mismo, un lenguaje que fue oral antes de formar parte del lenguaje escrito.

Desde el punto de vista del crítico, el discurso mítico puede verse como una “herramienta lógica” destinada a conciliar diacrónicamente las entidades semánticas que no pueden suponerse sincrónicamente en la perspectiva de la lógica clásica.

Por otro lado, en el prefacio del primer volumen de las *Mitológicas*, Lévi-Strauss compara el mito con la música, y afirma que éste se encuentra a medio camino entre lo lingüístico y lo musical, pero que está más cerca de ésta, ya que es “intraducible”, puesto que la música es sólo una metáfora del lenguaje, el modelo ideal de estructura artística objetiva. El antropólogo parte del convencimiento de que en mitología los significantes preceden de alguna manera a los significados y que pueden permanecer en el mito incluso después de desaparecer éstos últimos. El exceso de significantes se resuelve mediante la descomposición de los elementos mitológicos en diversos “niveles” y “códigos”, en función del contexto etnocultural, incluidas las estructuras socioeconómicas. En este mismo volumen Lévi-Strauss describe la estructura semántica de los mitos mediante un enfoque comparativo, en el que interpreta algunos mitos como transformaciones de otros, a veces, incluso de culturas diferentes aunque de algún modo cercanas, lo que remite directamente a la idea del mito único, que ahonda en el problema de la multiplicidad de las versiones y afirma que todas las versiones, ampliaciones y cambios de un mito forman parte en realidad de un único corpus mítico global.

Incluso aquellos estudiosos que no están del todo de acuerdo con la terminología y el método de Lévi-Strauss y con el concepto de mitema, como son José Carlos Bermejo y Fátima Díaz Platas, afirman que para tratar el problema de la multiplicidad de las versiones se deben analizar aquellos elementos que pueden ser comunes a muchas versiones y que proporcionan el sustrato o la estructura común del mito (los mitemas según el estructuralista francés) para entender cómo y por qué se forman estas variaciones. Según esto, para lograr explicar un mito, para poder hacer de él algo entendible de cara a quien se encuentra fuera del paradigma en el que ese mito se ha creado hay que reducirlo a algo que no es:

> Para la exégesis alegórica, por ejemplo, el mito ha de reducirse a la expresión de una verdad histórica, física o ética que nos viene codificada [...]. Ya se trate de la exégesis alegórica, o del estudio del mito como muestra del salvajismo y la barbarie primitivas, o del mito entendido como engaño deliberado tramado por un cuerpo sacerdotal, tal y como gustaron de imaginárselo los filósofos de la Ilustración. E incluso cuando el mito es analizado como una manifestación del inconsciente. En todo esos casos nos encontramos con la misma relación dialéctica entre el que cree el mito, aquel que espontáneamente lo comprende, y aquel que lo analiza, que es capaz de descubrir su verdad, o que es capaz de convertirlo, tal y como ocurre con el psicoanálisis o con las interpretaciones del mito como muestra del “alma primitiva” (Bermejo y Díaz Platas, 2004: 117).

El mito reúne en sí la diacronía (como narración histórica referida al pasado) y la sincronía (como instrumento de la explicación del presente e incluso del futuro). Para el padre del estructuralismo antropológico los mitemas constituyen puntos de contacto entre estas dos dimensiones, mostrando de

este modo su naturaleza significante. Ambas lecturas son indispensables para el mito, la diacrónica por corresponder al desarrollo sintagmático del sujeto, y la sincrónica, para su comprensión. El análisis paradigmático de Lévi-Strauss aborda el tema mítico en su integridad, puesto que no olvida que el mito se sirve de los acontecimientos para reorganizar la estructura y construye un mundo objetivo y evenemencial propio, sobre la base de esta misma estructura.

Como ya hemos señalado, no todos los estudiosos están de acuerdo con el uso de estos términos estructuralistas, como es el caso de Bermejo que, frente a lo que considera "los excesos de Lévi-Strauss", defiende las posturas de Dan Sperber el cual manifiesta que el simbolismo no puede ser analizado como penguaje propio pues no pueden establecerse elementos mínimos, ni aún menos desarrollarse una morfología y una sintaxis.

Para algunos estudiosos como Gilbert Durand, el concepto de mitema reduce el mito a relaciones, aunque también hace posible descomponerlo y clasificar cada parte en clases de relaciones semejantes, es decir en "paquetes sincrónicos". El mito, en todo caso, como señalaba Brunel queda reducido a una explicación que, en realidad, es ajena al propio mito.

Tanto a los psicoanalistas primero, como al propio Lévi-Strauss más tarde, les interesó el carácter inevitablemente simbólico del mito (al igual que pasó con el Romanticismo, que rechazó el significado alegórico del mito para centrarse en su simbolismo artístico), pero los primeros se basaban en un significado arcaico y orgánico de los mitos, mientras que el antropólogo habla de la lógica de sus interrelaciones:

> Para Lévi-Strauss, la mitología es, en primer lugar, el campo de las operaciones lógicas inconscientes, un instrumento lógico de solución de las contradicciones. Esta acentuación del aspecto lógico conduce inevitablemente a insistir sobre lo paradigmático-lógico a expensas de lo sintagmático-narrativo (en los sistemas mitológicos más que en los temas concretos) (Meletinski, 2001: 75).

En la misma línea del mito como traducción, señala: «podría decirse que es un problema de traducción: traducir lo que está expresado en un lenguaje –o en un código si se prefiere, aunque el término "lenguaje" es suficiente- a una expresión de un lenguaje diferente» (Lévi-Strauss, 2008: 30).

Para el funcionalismo, representado por Georges Dumézil, el mito, al igual que sucede con el ritual y con todo símbolo, en realidad es directamente inteligible desde el momento en que se conoce su etimología, por lo que, de nuevo, y como sucederá –aunque desde otra perspectiva– con las teorías de Max Müller, el mito queda estrechamente vinculado a la semántica lingüística.

Greimas identifica la redundancia como el rasgo peculiar que diferencia el mito de otros tipos de narración, tanto en la reiteración de fórmulas y secuencias como en el poder del mito mismo de generar otras narraciones al retomar alguno de sus elementos constitutivos e invariables (las diferentes

versiones del mismo mito en diferentes lugares o épocas, por ejemplo). El concepto del mito como repetición, ya sea de un acontecimiento, de un nombre o incluso de una estructura relacional, aparece en diversos autores, desde Lévi-Strauss hasta Pierre Brunel que pone en relación, para demostrarlo, la historia de Circe narrada en la *Odisea* y la que nos cuente Baudelaire en el poema "Voyage": «*Au sincrétisme mythique, bien connu des mythologues, se substitue ici un syncrétisme poétique don l'écrivain est apparemment le seul responsable, sa mémoire est maîtresse d'oubli*» (Brunel, 1992: 77).

Un apartado de los *Ensayos* de Montaigne (II, 12) presenta, a partir del mismo mito de Circe, el ejemplo de una adaptación diferente a un proyecto al mismo tiempo filosófico. En él aparecen los nombres citados (Circe y Ulises) pero, sobre todo, un motivo –el brebaje– y un tema –la metamorfosis–.

> *Susceptible de modifications, adaptable, l'élément mythique est pourtant résistant dans le texte [...]. Nulle part cette résistance n'apparaît plus clairement que dans le théâtre moderne qui n'a souvent exploité les mythes qu'avec des intentions démythificatrices [...]. Paradoxalement, le texte littéraire que vient conforter l'existence du mythe comme ensamble réserve ses droits à l'existance singulière* (Brunel, 1992: 79-80).

Cassirer, al analizar la causalidad mítica, muestra que el mito se caracteriza, no tanto por el concepto de cambio, sino más bien por el de metamorfosis (en el sentido más ovidiano del término), que describe un acontecimiento individual y casual –no universal y necesario, como sería el relativo al cambio–,y que se deriva de un acto de voluntad. Para Cassirer, la fusión de la espiritualización del cosmos con la materialización de los contenidos espirituales es lo que caracteriza la fantasía mitológica.

El mito, que resiste ante las variaciones del texto, se ve reforzado por el propio texto literario, puesto que mantiene una pervivencia real en el tiempo gracias a él. Pero el texto, al contrario que el mito, es algo fijado. Un texto literario puede retomar un mito, crear una relación con él, y aunque la mitocrítica se interesa sobre todo por la analogía que puede existir entre la estructura del mito y la estructura del texto, en ocasiones también se adentra en el terreno de los diferentes y plurales significados que el mito ofrece al texto literario.

Diversos estudios mitológicos, como los realizados por Daniel Arnaud y François Bron entre otros, sobre las religiones semíticas occidentales en el Antiguo Oriente, ahondan en el concepto del mito único como una estricta unidad de composición que engloba distintas composiciones literarias con tema y trama propios o versiones diferentes de un mismo mito. Las diferentes partes pueden coincidir en numerosos motivos y en el tono general de la concepción mitológica para dar una cierta unidad, coherencia y continuidad ente los diversos episodios que componen el mito total. Por ejemplo, puede haber un ciclo mitológico compuesto por varios mitos o composiciones autónomas que giran cada una en torno a un mitema particular. Este concepto enlaza con el ya mencionado de Lévi-Strauss sobre la unidad del mito, que se encuentra formada por todas sus versiones. Es quizá esta la razón por la que la palabra mito se impone por completo cuando nos encontramos con lo que estrictamente podría

considerarse una imagen arquetípica constante, una figura prototípica o emblemática, ya sea en la religión, en la literatura, en la mitología o, incluso, en la historia. El concepto de mito como elemento englobador de todas estas imágenes se sitúa por encima de las contradicciones en las que, en ocasiones, podemos caer al hacer un uso tan libre y desenfadado del término. No debemos descartar, por tanto, que sea este el motivo que lleva a numerosos autores como Phillipe Chardin a señalar que, lo que podemos denominar estudio de los mitemas, a veces pertenece también a la tematología. Por su parte, Mircea Eliade asegura que

> el mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del tiempo, *ab initio*. Mas relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o héroes civilizadores, y por esta razón sus *gesta* constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados [...]. Una vez "dicho", es decir, "revelado", el mito pasa a ser verdad apodíctica: fundamenta la verdad absoluta (Eliade, 2000: 72).

En el mito religioso se narra una creación, cómo se efectuó algo, cómo comenzó a ser. Son realidades sagradas, porque en el mundo antiguo todo tiene un origen sagrado, aunque después se desacralice y pase a ser, únicamente, un relato. En esta concepción Barthes amplía más la definición de mito, que pasa de ser relato a ser habla, en la línea de las explicaciones de Lévi-Strauss, aunque

> el lenguaje necesita condiciones particulares para convertirse en mito [...]. El mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje. Esto indica que el mito no podría ser un objeto, un concepto, una idea; se trata de un modo de significación, de una forma [...]. Si el mito es un habla, todo lo que justifique su discurso puede ser mito. El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que lo profiere: sus límites son formales o sustanciales (Barthes, 1982: 199).

Entonces, según esto, prácticamente cualquier cosa es susceptible de convertirse en mito siempre y cuando reúna las condiciones formales necesarias. Por tanto, no encontraríamos entonces ninguna diferencia básica entre el mito de Narciso y el del Santo Grial, por ejemplo. Ambos parecen cumplir las características básicas exigibles. Y sin embargo, difieren en los puntos más básicos. No podemos sino estar de acuerdo con Pierre Brunel cuando realiza la siguiente diferenciación: «*on réservarait le mot "mythe" pour le domaine religieux et rituel qui fut le sien à l'origine, le "mythe littéraire" restant confiné dans "le temps et l'espace littéraires", disons dans le cadre d'une tradition culturelle européene et même, pour P. Albouy, française*» (Brunel, 1992: 32).

Hay quien hace aún más amplia la definición de mito, como André Dabezies, para quien el mito representa toda ilustración simbólica y fascinante de una situación humana ejemplar para una determinada colectividad (Dabezies, 1967: 507).

Barthes, como hemos visto, asocia en su ensayo “El mito, hoy”, del libro *Mitologías*, el mito al lenguaje (en su sentido más amplio) y a la información, estudiando la mitología como parte de la semiótica, que no en vano es la ciencia que estudia los significados con independencia de su contenido, una postura que, con respecto al mito, defendieron no pocos estudiosos como el propio Barthes. El mito es, según él, un “instrumento de significado” particular, una forma que pese a su fundamento histórico, posee una completa independencia de la naturaleza de las cosas. Para el autor francés, aquello que en la lengua es un “signo”, en el mito se convierte en un significante, correspondiente al retorno del mito desde el “sentido” a la “forma”. Tal y como también señala Meletinski,

> El sentido y la forma de los significantes cambian necesariamente, mientras que la repetición de las ideas permite descifrar el significado del mito (y el significado del mito no es otra cosa que el propio mito). A diferencia de la lengua, el significado mítico no es arbitrario, sino que, en parte, está determinado por la analogía (Meletinski, 2001: 85).

Marc Eigeldinger agrandó la acepción de la palabra mito al reivindicar el derecho a que éste no se redujera únicamente a su función religiosa o sociológica. Para él «*le mythe littéraire est un langage spécifique et, en tant que tel, il peut faire l’objet d’une approche ou d’une mythanalyse*» (Eigeldinger: 1983, 7)

El mitoanálisis, en el libro *Les Mythes de l’amour*, de Denis de Rougemont, aboga por un paraíso perdido del mito, del que la literatura no es más que el espejo deformante, una imagen confusa. Para el autor, cuando los mitos pierden su carácter esotérico, su función sagrada, se reconvierten en literatura e inician un proceso de decadencia, aunque, en mi opinión, este proceso también puede verse como un nacimiento en, o hacia, la literatura, en donde, más adelante, todos los mitos comenzarán una segunda fase de decadencia, lo que terminará por convertirlos en estereotipos. Rougemont, que fluctúa en su terminología, afirma que «*un mythe est une histoire, une fable symbolique, simple et frappante, résumant un nombre infin de situations plus ou moins analogues*». Habla también de su función como «*les mythes traduisent les règles de conduite d’un groupe social ou religieux. Ils procèdent donc de l’élément sacré autour duquel s’est constitué le groupe*» (apud. Brunel, 1992: 43). Para Rougemont el mito es, a un tiempo, algo histórico y eterno. El crítico ahonda igualmente en el uso terapéutico del mitoanálisis, de la terapia colectiva ante la representación del mito, lo que remite directamente al concepto de catarsis en la tragedia griega.

Durand, pese a opinar también, como Barthes, que el mito es un lenguaje específico, insiste en que no es cualquier tipo de lenguaje, sino «un lenguaje que trabaja a un nivel muy elevado y en el que el sentido consigue, por así decir, despegar del fundamento lingüístico sobre el que empezó a rodar» (Durand, 1993: 66).

Sin lugar a dudas, como ya hemos visto antes al definir otros términos de Literatura Comparada, las aportaciones del belga Trousson, aunque no siempre han tenido una gran aprobación ni han

conseguido integrarse en el uso terminológico actual, sí han contado con un importante espacio propio dentro de los trabajos comparatistas. Con lo que respecta al mito, a lo que nosotros entendemos como tal, Trousson prefiere el uso de la palabra “tema”, como señala Anna Trocchi «sobre la base de un presupuesto teórico según el cual, el mito, al pasar del dominio antropológico e histórico-religioso al de las escrituras literarias, habría de ser definido más propiamente como tema» (Trocchi, 2002: 137). Trousson afirma en *Un problème de littérature comparée: les études des thèmes. Essai de méthodologie* que los mitos literarios, que a veces derivan de remotos mitos religiosos, han engendrado, una vez que entran en la tradición literaria y cultural, los temas, que son el objeto de su estudio. Es, lo que nosotros denominaremos *mitos literarios*.

La relación entre mito y literatura se entiende en Trousson en el sentido de una fértil recodificación de los materiales “desacralizados” y pre-configurados, en una especie de relevo entre códigos cognitivos y expresivos diferentes. Para Trousson, el mito es, de manera muy general, una representación simbólica de una situación humana ejemplar, como señala en *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Cuando desaparece el sustrato religioso que lo ha producido, el mito simbólico se convierte en un tema (según el vocabulario utilizado por Trousson, en mito literario para este trabajo) del que se apodera la literatura. Entonces, digamos que para el crítico el mito es la materia prima desde la que se crea el tema literario. Genara Pulido, por el contrario, opina que

> En el caso de los mitos, que es el nuestro, el tema no ha existido como materia prima ya que siempre ha tenido una envoltura literaria; entonces el tema desempeña la función de fuente. Siguiendo a E. Frenzel, para Weisstein la unidad de un tema vendría dada por “el denominador espiritual de todas las versiones”. Ese denominador común estaría constituido por la combinación de motivos (entendidos como componentes esenciales y unidades más pequeñas que los temas) que se necesitan para caracterizar a un tema como tal (Pulido, 2006: 89).

Daniel-Henri Pegeaux da tres características básicas que confieren al mito toda su dimensión cultural: «el mito es saber, autoridad; el mito es la historia del grupo; el mito es la historia ética que tiende a dar coherencia al grupo que la ha producido y al que se dirige» (Pegeaux, 1994: 119).

Para estudiosos como Philippe Chardin, lo más difícil es diferenciar el tema del mito. En los manuales de Literatura Comparada aparecen juntos y sin que se establezcan diferencias reales y cuantificables entre ellos. Desde la perspectiva de Chardin la diferencia entre mito y tema no difiere mucho de la distinción entre nombres comunes y nombres propios: el mito es la constante canónica y arquetípica, es decir, Fausto, mientras que el tema es, por ejemplo, el castigo sobrenatural.

Pero ¿de dónde viene el mito?¿Cuál es el origen de su nacimiento? Los primeros filósofos griegos crearon el concepto de *arjé*, concepto que marca el límite entre mito y filosofía, un límite que participa de los dos campos que limita, pues es la transición entre el concepto mítico de *comienzo* y el

concepto filosófico de *principio*. Sin duda, a la hora de hablar de la creación del mito tenemos que hablar de la concepción religiosa del mismo:

> La definición del mito en sentido etno-religioso puede remontarse útilmente a la etimología griega del término *mythos*, que indica la palabra, el relato en su acepción "fabulosa": a diferencia del *logos*, que es el discurso racional, el *mythos* alude al conocimiento y la expresión de una realidad que excede los límites de la experiencia y la razón (Trocchi, 2002: 144).

Para el profesor García Berrio «los mitos son las variables culturales, las facetas simbólico-narrativas en las que las distintas culturas y mentalidades encauzan los mitologemas, objetos trascendentales y limitados en número del cuestionamiento universal humano» (García Berrio, 1989: 396). Estos elemento trascendentes son, entre otros, la vida, la muerte, el eros, lo histórico, el hombre en el cosmos, etc.

Según el psicólogo, médico y filósofo alemán Wilhelm Wundt, «todos los conceptos y representaciones mitológicas sólo son variantes de la idea del alma, la cual consiguientemente no constituiría una determinada meta sino más bien un presupuesto dado de la cosmovisión mitológica» (Cassirer, 1971: 197).

El origen del mito, según André Jolles, es una cuestión «*vise l`être et la nature profonde de tous les éléments de l'univers dont on observe á la fois la constance et la multiplicité*» (Brunel, 1992: 20), puesto que el mito es una forma simple anterior al lenguaje escrito pero actualizado tanto por él como por el texto literario.

Barthes habla de la temporalidad del mito, pues aunque puedan concebirse mitos muy antiguos, según él, no existen mitos eternos. Unos mitos se crean, luego desaparecen y otros ocupan su lugar. «La mitología sólo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la "naturaleza" de las cosas» (Barthes, 1983: 200).

El concepto global de mito ha experimentado una amplia evolución desde Platón hasta nuestros días. En primer lugar, el filósofo griego contrapuso a la mitología popular una interpretación filosófico-simbolista de los mitos, y reforzó la tradicional oposición entre mito y conocimiento, aunque desde ese momento también se han observado las semejanzas filosóficas entre ambos.

Después, Aristóteles, en la *Poética,* interpreta el mito como "fábula". Más tarde la que triunfará será la interpretación alegórica: los estoicos veían en los dioses la personificación de las funciones que les eran propias, mientras los epicúreos sostenían que los mitos, creados sobre la base de hechos naturales, fueron utilizados por sacerdotes y gobernantes en su propio beneficio. Otros filósofos como Evemero en el siglo III a.C., y antes que él, el sofista Pródico de Ceos, vieron en los dioses a antiguos personajes históricos divinizados con el paso del tiempo.

Para Bermejo Barrera existen tres tipos de verdades: históricas, físicas o éticas. Según cada una

de ellas la mitología sería, bien la transferencia de hechos históricos de los que se habría perdido el recuerdo, bien la encarnación de fuerzas del mundo físico o una lección moral simbólicamente relatada (en esta última categoría encontramos, como veremos más adelante, tanto el tema de Lilith como, por ejemplo, el de Narciso). Sobre la evolución del mito, este autor especifica:

> Con la filología y con la educación retórica clásica domesticamos el mito, lo sistematizamos e incluso lo utilizamos para nuestros propósitos expresivos, pero hay algo en él que nos sigue pareciendo irreductible, y por ello será necesario interpretarlo, es decir reducirlo a algo diferente a lo que aparentemente es. El mito no puede "querer decir" lo que aparentemente dice porque eso no tiene que tener sentido. Por ello la Antigüedad desarrollará la interpretación alegórica del mito, según la cual el mito esconde un mensaje verdadero bajo una apariencia falsa (Bermejo, 2004: 69).

Las figuras de los dioses griegos se diferencian profundamente de las mitologías de otros lugares porque sus dioses no representan tanto lo natural (el trueno, la agricultura, la fertilidad) como otras cualidades más "humanizadas": la sensualidad, la sabiduría, la castidad...

> En la mitología griega, los mitos culturales y cosmoteogónicos tienen un peso específico relativamente menor. El alejamiento del mito con respecto al culto contribuye al desarrollo de motivos propios del cuento y a la ausencia de un confín preciso entre dioses y héroes. Por esta razón, las tradiciones históricas, las leyendas y los destinos de los dioses se asocian entre sí de un modo profundo y multiforme (Meletinski, 2001: 242).

En la Antigüedad no había una diferencia real entre el *mito* y el *logos* porque el mito es, ante todo, narración, y en ambos casos se trataba de contar algo delante de un público determinado.

Desde este momento, y de manera progresiva, el mito comenzará a independizarse de su contexto y se transformará, como señala Bermejo, en Mitología, un concepto que comenzó a crearse en la obra de Platón hasta cristalizar en torno al siglo IV d.C., y en el que el mito pasa a convertirse en *materia* de conocimiento imprescindible para comprender las obras que constituyen el corpus de una tradición literaria, sea ésta cual fuere.

De todas, la mitología bíblica, por su carácter "histórico" es la que más se diferencia de los conjuntos mitológicos mediterráneos puesto que plantea concepciones monoteístas abstractas, alejándose definitivamente de los mitos naturales. Es, por tanto, una mitología dentro de la cual se inicia el proceso de desmitologización, lo que explica la reacción de los padres del Judaísmo y del Cristianismo hacia los mitos.

No debemos olvidar que los teólogos de la Edad Media explicaron la mitología de un modo alegórico, no simbólico, para desacreditarla y convertir en demonios a los antiguos dioses. La filosofía medieval, más ocupada en la función (teogónica o moral) de los mitos que en su estructura u origen,

distingue en esta línea una triple gradación en la interpretación hermenéutica de los textos sagrados: *sensus allegoricus*, *sensus anagogicus*, *sensus mysticus*, conceptos procedentes de la obra del discutido y seguido autor cristiano Orígenes (185-254 d.C.) y que posteriormente retomará Santo Tomás de Aquino, a partir de la obra de Hugo de San Víctor, *Didascalión*, desde donde llegará hasta nuestros días.

Para el hombre del Renacimiento, la mitología antigua se percibe como un conjunto de alegorías de carácter moral, como manifestaciones de sentimientos y pasiones de la personalidad humana en su proceso de emancipación, así como una expresión alegórica de verdades religiosas, científicas y filosóficas. La actualización del mito es palpable en el estudio de las artes literarias y plásticas de la época, donde abundan los ejemplos extraídos y reconvertidos de los antiguos mitos para ejemplificar y valorar situaciones que estaban en boga.

Resultó inevitable que, con la llegada de la Ilustración, el Siglo de las Luces adoptara una perspectiva negativa frente al mito, que se consideró fruto de la ignorancia y el engaño. Una perspectiva que, en gran medida, ha llegado aún hasta hoy, pese a los esfuerzos de antropólogos y mitógrafos por corregirla.

Por contra, los románticos valoraron fundamentalmente el valor estético del mito, al cual se otorga, a un tiempo, un significado particular como prototipo simbólico de la creación artística. El eje de esta nueva visión del mito radica en el alejamiento de la tradicional interpretación alegórica a favor de una nueva interpretación basada en el simbolismo.

Para el predicador y filósofo alemán Friedrich Schleiermacher, la mitología estaba vinculada al sentimiento de libertad; y es libre aquella mitología que vivifica al hombre, que da alas a su fuerza creadora. La mitología narra diferentes historias de liberaciones y transformaciones (Prometeo, la liberación de éste por Heracles...). Para el Romanticismo, la mitología es una historia de «ventanas hacia lo infinito» (Safranski, 2009: 138). En este sentido, Cassirer afirma que «incluso el Romanticismo, al esforzarse por sustituir la concepción "alegórica" del mito por una puramente "tautegórica", esforzándose pues por comprender los fenómenos fundamentales de lo mítico en sí mismos y no en relación a algo más, no alcanzó una superación de principio de esta especie de "alegoresis"» (Cassirer, 1971: 62).

En la concepción filosófica de Schelling la mitología politeísta se considera una divinización de los fenómenos naturales por medio de la fantasía, es decir, un simbolismo de la naturaleza. El filósofo insiste sobre el hecho de que la mitología constituye el material común a esta representación y en que el simbolismo es el principio fundamental de mitología, lo que lo convierte en el elemento "primordial" a la hora de explicar y adentrarse en lo mitológico.

El Romanticismo libera la imaginación, la cual se convierte en la principal fuerza creadora, en el fundamento del arte que ayuda al hombre a elevarse hacia una forma superior de conocimiento, a convertirse en demiurgo de su propia creación, única y absoluta. El poeta-dios hace uso de la tradición mitológica, la reconvierte, la moldea y le otorga nuevos significados al reinterpretarla.

En relación a la interpretación del mito, se crearon en este siglo dos escuelas fundamentales. La

primera de ellas, inspirada por la “mitología alemana” de Jakob Grimm y también por las tradiciones románticas, funda su trabajo sobre el éxito de la lingüística histórico-comparativa al tiempo que intenta reconstruir la antigua mitología indoeuropea partiendo de comparaciones lingüísticas. El mitólogo y orientalista alemán, considerado el fundador de la mitología comparada, Friedrich Maximilian Müller, más conocido como Max Müller, la cabeza visible de esta escuela, interpretó el nacimiento del mito sobre la base de estos estudios, tal y como veremos más adelante, como resultado de una “enfermedad del lenguaje”: el hombre primitivo indicaba los conceptos abstractos mediante epítetos metafóricos. Cuando se oscureció o se olvidó el significado inicial de estos últimos, nació el mito como producto de dichos deslizamientos semánticos. Aunque esta visión quedó definitivamente descartada durante el último siglo, como ya hemos visto, algunos matices de dicha teoría pueden ser muy interesantes a la hora de profundizar en el desarrollo y el cambio de un determinado mito a través de la historia y de las diferentes civilizaciones que se hacen eco de él.

Las especulaciones de Müller hicieron caer en descrédito este tipo de mitología, debido fundamentalmente al enfrentamiento entre el mitólogo comparatista y los antropólogos, que pedían que se realizase la observación de los sistemas mitológicos en los denominados pueblos primitivos, mientras que Müller basaba el conocimiento de las “formas primitivas” del desarrollo de la humanidad en el análisis de la lingüística. En este momento y tras el Romanticismo, según afirma Gilbert Durand, hay que esperar a que llegue la corriente “simbolista” «para hacer caso omiso de la perfección formal e izar la imagen –icónica, poética, incluso musical– a la videncia, a la conquista del sentido» (Durand: 2000, 43). Sobre la importancia que estas corrientes estéticas tuvieron para la preponderancia del imaginario, el estudioso afirma

> Si bien es cierto que Romanticismo, Simbolismo y Surrealismo fueron los bastiones de la resistencia de los valores de lo imaginario en el seno del reino triunfante del cientificismo racionalista, en el corazón de estos movimientos es donde se establece progresivamente una revaluación positiva del sueño, del ensueño, incluso de la alucinación –y de los alucinógenos–, cuyo resultado fue, según el bello título de Henri Ellenberger, “el descubrimiento del inconsciente” (Durand, 2000: 53).

Wilhelm Mannhardt, Sir James Frazer y Stith Thompson emplearon un enfoque comparativo para recolectar y clasificar los temas del folclore y la mitología. Acercándose al método de la etnografía inglesa clásica, Mannhardt (en *Wald- und Feldkulte. Band 1: Der Baumkultus der Germanen und ihrer Nachbarstämme mythologische Untersuchungen*) opone a la mitología celeste de los antiguos indoeuropeos la denominada “mitología inferior”, es decir, la demonología asociada al folclore contemporáneo.

A partir de 1910 comenzó el renacer del mito para la crítica. El aspecto principal de este proceso fue el reconocimiento del mito como principio vital y portador de una función práctica también

en la sociedad moderna. Al mismo tiempo se llegaba a la identificación en el mito de un eterno repetirse y de un estrecho vínculo con el rito y, por último, la aproximación (e incluso la identidad) del mito y del rito a la ideología, la psicología y el arte.

> Como acertadamente señala W.W. Douglas, en el siglo XX, la palabra “mito” ha comenzado a usarse en la acepción de ilusión, mentira, propaganda falsa, creencia popular, fe, convención, representación de valores de forma fantástica, expresión sacralizada y dogmática de costumbres y usos sociales. Douglas observa, además, que la palabra “mito” se ha convertido en un término polémico más que analítico y que este uso polémico deriva de la contraposición entre tradición y desorden, poesía y ciencia, símbolo y afirmación, lo acostumbrado y lo original, lo concreto y lo abstracto, el orden y el caos, intensidad y extensión, estructura y textura, mito y logos (Meletinski, 2001: 27).

A comienzos del siglo XX, la llamada “Escuela de Cambridge” o “Ritualistas de Cambridge”, enfrentada con parte del mundo de los estudios clásicos consolidados en el ámbito académico y formada sobre todo por Jane Ellen Harrison, Francis Mc. Donald Conford, Gilbert Murray y Arthur B. Cook, desarrolló la que se denominó Teoría del Mito y el Ritual. En esta hipótesis los mitos griegos sólo serían realmente inteligibles al situarlos dentro del contexto ritual en el que surgieron. Pese a que estas teorías han tenido numerosos y firmes detractores, no debemos pasar por alto el punto principal: lo fundamental era sacar el mito griego del campo de la crítica literaria y buscar en él algo más allá de la ficcionalidad estética y de situar el mito, dentro de lo posible, en su contexto sociológico originario. Este mismo grupo trabajó las fuentes mitológicas del teatro clásico, asociado al drama shakespereano, el teatro, como han defendido estos estudiosos (en este caso con Herbert Weisinger, Frye, Watts y Francis Fergusson a la cabeza) tiene unas profundas raíces rituales y el drama del renacimiento se mantenía aún en contacto con las fuentes mitológico-rituales, pero siempre es importante tener muy en cuenta los límites existentes entre rito y arte.

A principio de los años 50, Stanley Hyman, con su primera obra, *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism* (1955), se apoyó en el neomitologismo ritualista para proponer generalizaciones teóricas algo arriesgadas. Lo mismo sucedió años antes con Lord Raglan –FitzRoy Richard Somerset– que consideraba, en su trabajo más conocido *The Hero, A Study in Tradition, Myth and Drama* (1936) todos los mitos como textos rituales; los mitos separados del rito sólo son para él fábulas y leyendas. El tipo de mito más antiguo y universal es, a su juicio, el de la muerte ritual y la sustitución estacional del rey-sacerdote, tal como lo describieron Frazer, Hooke y A. M. Hocart. Raglan diseccionó una larga lista de mitos, entre los que se encuentran los de Edipo, Teseo, Rómulo, Perseo, Heracles, Dioniso, Apolo, Zeus, Moisés, Elijah, el Rey Arturo y Robin Hood, para hallar entre todos ellos una serie de veintidós puntos o características comunes a todos estos mitos que remiten directamente al rey-sacerdote.

Gaston Bachelard, como pionero de la nueva crítica, construye alrededor de las imágenes un análisis literario en donde es la propia imagen la que viene a esclarecerse a sí misma. Tomando las conclusiones de Georges Dumézil, precursor del estructuralismo de Lévi-Strauss y cuyo trabajo más interesante ahonda en la integración de la función en la estructura y su capacidad para mostrar cómo el modelo estructural tripartito, que nace como social (en el sentido durkheimiano del término) puede convertirse en objeto de clasificación y de análisis, Eliade muestra bien cómo

> por aproximación se organiza en todas las religiones, incluso en las más arcaicas, una red de imágenes simbólicas, relacionadas con mitos y ritos, que revelan un tejido transhistórico detrás de todas las manifestaciones de la religiosidad en la historia. Un proceso mítico se manifiesta por la redundancia imitativa de un modelo arquetípico [...] por la sustitución de un tiempo profano por un tiempo sagrados : *illud tempus* del relato o del acto ritual (Durand, 2000: 93).

El primero en señalar que los relatos culturales y, en particular la novela moderna, son en realidad reinversiones mitológicas más o menos visibles fue Mircea Eliade. A un tiempo, Carl Jung formulaba la teoría de que determinados personajes mitológicos, algunas configuraciones simbólicas y determinados emblemas, lejos de ser el producto evemerista de un contexto histórico concreto, son especies universales, repletos de arquetipos e imágenes arquetípicas que nos muestran la absoluta universalidad de algunos comportamientos humanos.

Aunque no siempre se puede reducir la mitología a la suma de los relatos mitológicos, algunas concepciones han sido reconstruidas, por ejemplo, a través de ritos. Lévi-Strauss propone hablar de la mitología “explícita” (el relato mitológico) y la “implícita” (las concepciones que se deducen del análisis de los ritos). Es importante no olvidar, sobre todo cuando hablamos del mito literario, que los mitos poseen también la concepción de cuento, tradición o leyenda y hablan también de los héroes, en ocasiones de prototipos históricos.

Cassirer presenta un enfoque simbólico que se opone frontalmente a la interpretación simbólico-alegórica de los motivos y sujetos míticos para aproximarse, por el contrario, a la moderna lectura semiótica de los mitos. Aunque cabe destacar que para el filósofo alemán no existe un análisis lógico dentro del pensamiento mitológico. Según hemos ido comprobando en los diferente estudios citados, en el mito podemos encontrar, sucintamente, cuatro funciones o sentidos básicos que iremos desgranando e interrelacionando a continuación. A saber, una función religiosa, antropológica, filosófica y, finalmente, estética.

Para los etnólogos, como Eliade, «el mito describe las diversas y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado en el mundo» (Eliade, 2005: 73), mientras que «lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de un orden totalmente diferente del de las realidades “naturales”» (Eliade, 2005: 14).

En base a los trabajos de éste, De Grève distingue entre mito en su sentido primero y mito

literario. El mito en sentido primero existe para ofrecer modelos de conducta humana y conferir a ésta una significación y un valor a su existencia. Siguiendo a Philippe Sellier, De Grève extrae del análisis etnológico moderno seis grandes rasgos del mito no-literario. En primer lugar:

> *Le mythe est un récit, et un récit fondateur, un récit instaurateur: il se rapporte au fond des âges. Ce récit est anonyme et collectif [...] Le mythe remplit une fonction socio-religieuse. Intégrateur social, il fournit au groupe une explication de l'état présent et lui propose des normes de vie [...] Le mythe est tenu por vrai [...] En tant que récit, le mythe fait agir des héros, mais qui sont dénués de psychologie, qui incarnent des forces, des réalités fondamentales [...] Le mythe se distingue par [...] la perfection et la violence des oppositions structurales* (De Grève, 1995: 30-31).

El mito, en su sentido originario es esencialmente religioso y tiene como función fundamental el acercar los secretos fundacionales de la religión a los creyentes. Como afirma Eliade, por tanto, «la función magistral del mito es, pues, la de "fijar" los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las actividades humanas significativas: alimentación, sexualidad, trabajo, educación» (Eliade, 2005: 75).

Es importante tener presente que, para Eliade, la religión puede describirse en términos morfológicos, como algo inherente al ser humano y que puede desarrollarse en torno a una serie de temas, como hemos visto: cielo, sol, luna, agua... Es decir, un sistema de representaciones mentales de lo natural. Estas representaciones son mitológicas, lo que ocurre en el caso de las religiones politeístas, como las del Antiguo Oriente o las de la Antigüedad Clásica; y teológicas (como en el cristianismo), filosóficas y científicas. En este sentido, José Carlos Bermejo afirma que

> una representación mitológica es válida porque está socialmente aceptada, y es asimismo la sociedad la que establece todos los cuadros conceptuales que nos permiten comprender el mundo, pudiéndose además establecer una estrecha correlación entre las formas de organización social y las representaciones de todo tipo: cosmológicas, filosóficas, etcétera (Bermejo y Díaz Platas, 2004: 34).

En la teoría de Cassirer, prácticamente todas las facetas humanas son susceptibles de santificarse, los usos, las costumbres, las normas sociales, los vínculos personales e incluso la misma naturaleza de las cosas puede moldearse en base a este punto de vista del sentimiento y pensamiento mitológico. La mitología, y con ella los ritos, tienen como función principal, para algunos antropólogos como Joseph Campbell en *Las máscaras de Dios,* garantizar el acceso a los principios universales y permanentes de la naturaleza humana en tanto expresión de un determinado contexto histórico-cultural.

El mito como símbolo religioso es también defendido por Meletinski:

> El mito es, en cierto sentido, "metafórico" (describe, mediante los acontecimientos ocurridos

> en el “tiempo del sueño”, una cosmología que incluye el plano axiológico), mientras que el rito es “metonímico”, por cuando representa estos acontecimientos míticos como partes aisladas, manifestaciones, signos (Meletinski, 2001: 223).

Para la comprensión de la unidad interna entre mito y rito resulta inevitable acudir a Malinowski, cuya concepción ha sido designada en antropología con el nombre de funcionalismo, ya que fue él quien replanteó las relaciones entre mito y rito y, más generalmente, el papel y el significado de los mitos en la cultura. Para él,

> El mito codifica el pensamiento, refuerza la moral, ofrece reglas precisas de comportamiento, sanciona los ritos, racionaliza y justifica el orden social. Malinowski considera el mito, en su función práctica, como instrumento, bien para la solución de los problemas más críticos sobre el bienestar del hombre y de la sociedad, bien para el mantenimiento de la armonía económica y social. Muestra que el mito no es sólo una historia narrada, una narración de significado alegórico, simbólico, etc. sino que los aborígenes lo ven como una especie de “sagradas escrituras”, aunque orales, como una realidad que actúa sobre el destino del mundo y de los hombres (Meletinski, 2001: 35).

Los trabajos de Malinowski tuvieron en Sir James Frazer su principal inspiración. Para Frazer es fundamental comprender la diferencia entre magia y religión. Desde su punto de vista, la magia es la confianza del hombre de poder dominar la naturaleza de modo directo, y es por eso pariente de la ciencia, mientras que la religión es la confesión de la impotencia humana ante ciertas cuestiones: «De acuerdo con el profesor Durkheim [...] “lo religioso” es idéntico a “lo social”» (Malinowski, 1985: 19). El mito, según Malinowski, se caracteriza por su función social, por otorgar un sentido al orden social establecido (hacemos lo que hacemos porque el relato mítico nos indica el camino, o nos muestra el castigo que reciben aquellos que se desvían de él), la narración mítica posee un valor fundamentalmente racional, en tanto en cuanto la representación mítica y su comprensión significan la aprehensión de un sistema simbólico inherente a una cultura determinada. Para Durkheim, la sociología de la religión es tal que los dioses no son sino el reflejo de una sociedad divinizada, aunque esta afirmación es excesiva incluso para su seguidor, que aboga por una visión heterogénea de la religión, entre lo social y lo individual. El mito, entendido como relato mágico para Malinowski, se compone, básicamente de las referencias a los antepasados y a los héroes de la cultura de los que se ha heredado ese saber. Y, aunque al igual que el mito, la magia se define como narración, ésta no es la historia de unos orígenes, pues la magia no se crea, sino que existe de manera autónoma. En relación a la magia, «el mito no es un producto muerto de edades pretéritas, que únicamente sobrevive como narración ociosa. Es una fuerza viva, que constantemente produce fenómenos nuevos y que constantemente va apuntalando a la magia con nuevos testimonios» (Malinowski, 1985: 99). El autor estudia el papel y el significado de la mitología desde un nuevo ángulo, como parte de la magia, que está llena de alusiones míticas que, al ser

pronunciadas, desatan sus poderes. Y también como parte de un poder social, pues lo que él llama mito sociológico, para diferenciarlo del mito religioso, se puede encontrar generalmente en las culturas “primitivas”, embebido de consejos sobre las fuentes del poder de la magia. Así,

> El mito no es una especulación salvaje en torno a los orígenes de las cosas, nacido de un interés filosófico. Tampoco es el resultado de una contemplación de la naturaleza, una suerte de representación simbólica de sus leyes. Es una constatación histórica de uno de los sucesos que, de una vez para siempre, dan fe de la verdad de cierta forma de magia [...]. Toda creencia engendra su mitología, puesto que no existe fe sin milagros, y los principales mitos cuentan, simplemente, el primordial milagro de la magia misma. (Malinowski, 1985: 99-100).

Por ello defiende la conexión existente entre el mito y el culto, la función pragmática del mito, destinada a reforzar el credo y que, para él, ha sido persistentemente despreciada en favor de la teoría etiológica, causativa o explicativa del mito.

En resumen, James G. Frazer concibe la existencia de una estrecha relación entre mito y rito, mientras que para Malinowski el mito cumple la misma función que cumplía la ideología para Marx: da una explicación del mundo social y justifica sus estructura, y sobre todo lo que podría ser objeto de crítica, ya sea porque está en relación con los privilegios (de un sexo sobre otro, por ejemplo) o con costumbres convencionales.

La magia, o más bien la concepción mágica del mundo, está también presente en Cassirer y en los inicios cosmogónicos del mito, en el que todo «está impregnado por esta creencia en la realidad objetiva y en la fuerza objetiva del signo [...]. El impulso básico del mito es un impulso a animizar, esto es, a aprehender y representar de modo concretamente intuitivo todos los elementos de la existencia» (Cassirer, 1971: 45).

Es un hecho que toda religión, toda cosmovisión mítica, afirma que en el mundo nada ocurre por azar sino en razón de una intención consciente, la misma que determina previamente los caminos por los que se moverá la naturaleza espiritual del propio mito.

Cassirer asume la posición de los ritualistas, la prioridad del rito sobre el mito, y trabaja sobre principios elaborados de un modo totalmente nuevo: el análisis de la actividad espiritual del hombre, y en primer lugar de la *mitopoiesis* como el aspecto más antiguo de esta actividad “simbólica”. Para el filósofo alemán, la mitología, a la par que la lengua y el arte, constituye una forma simbólica e independiente de la cultura, que se caracteriza por su capacidad de objetivar simbólicamente los datos sensibles y las emociones. En resumen, la mitología se convierte en un sistema simbólico cerrado, en base tanto a su funcionamiento como al procedimiento utilizado para reproducir la realidad a la que alude.

La religión y la mitología, para Emile Durkheim, fundador de la escuela sociológica francesa y

uno de los fundadores de la sociología moderna, no constituyen un aspecto particular de la naturaleza empírica, sino que las introduce en ella la conciencia humana. Para las teorías animistas, que tratan de derivar todo el contenido de una única fuente, el mito se origina en primer término de una "confusión" y mezcla de experiencias entre los sueños y la vigilia. Aunque esta teoría como única opción resulta tan insuficiente como unilateral, en cierto sentido es indiscutible que para el pensamiento mítico no existe una separación tajante entre lo real y lo onírico, ni entre la vida y la muerte, pues para lo que se llama la "conciencia mítica" no existe una delimitación clara entre lo meramente "representado" y la percepción "real", entre deseo y cumplimiento, en terminología cassireriana. Durkheim afirma que ni el animismo ni el "naturalismo" pueden ser la única raíz de la religión pues, como señala el filósofo alemán «en caso de serlo, ello significaría que toda vida religiosa carecería de un sólido fundamento fáctico y sería una suma de quimeras, un conjunto de fantasmas» (Cassirer, 1971: 240). Sin llegar a esta afirmación, el autor reflexiona sobre el propio pensamiento mitológico que «es un proceso teogónico: un proceso en el cual Dios mismo deviene, en el cual se va creando progresivamente a sí mismo como el verdadero Dios» (Cassirer, 1971: 23).

El concepto del tiempo mítico y sagrado es uno de los más trabajados por los críticos, puesto que es uno de los elementos que mejor refleja las similitudes y diferencias entre las distintas culturas. Como afirma Eliade «Como el espacio, el tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo [...] El tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible, en el sentido de que es, propiamente hablando, un tiempo mítico primordial hecho presente» (Eliade, 2005: 53).

El ritual recuerda un acontecimiento que tuvo lugar en un pasado mítico. Participar en una fiesta religiosa es salir del tiempo ordinario para adentrarse en un tiempo mítico, sagrado: tiempo recuperable que no "transcurre". Un tiempo siempre igual a sí mismo, que no cambia, un tiempo eterno (*in illo tempore*) y, por lo tanto, un tiempo circular: el de la mitología griega. Podemos ver así una búsqueda de la eternidad de un modo distinto al tiempo sagrado arcaico y judeocristiano (el tiempo del principio y el fin). Este concepto temporal está más relacionado con los ciclos naturales: la cosecha, las estaciones..., frente a Cassirer, quien considera que el significado básico del mito no entraña una perspectiva espacial, sino puramente temporal. «El mito es lo que revela cómo ha llegado a la existencia una realidad» señala Eliade unas líneas después. Al fin y al cabo el "tiempo del sueño" que es como llaman los aborígenes australianos al tiempo de la creación, es la representación verbal del deseo de retroceder a un tiempo ideal, paradisíaco.

Aunque no sólo existe un tiempo mítico, también podríamos construir el atlas de un espacio del mito, el lugar por el que se mueve, por ejemplo, Odiseo, cuyas aventuras en vano han tratado de ser cartografiadas en el mundo real, sin tener en cuenta la premisa básica que separa la percepción de la representación: «Todas las mitologías conocidas llevan implícita una determinada concepción del espacio. Los mitos se sitúan en un tiempo, normalmente diferente del tiempo histórico y el tiempo presente», resalta Bermejo (Bermejo y Díaz Platas, 2004: 98). Las historias que crea el mito se desarrollan normalmente en espacios marginales: bosques, pantanos, espacios subterráneos, países

lejanos, el Edén[9]... El espacio del mito es el espacio simbólico, y lo mismo sucede con el desplazamiento de los personajes míticos.

El judaísmo, que supera la idea del tiempo circular y del eterno retorno, construye una conciencia temporal que pasa a ser histórica e irreversible. Por ello, estudiosos como Eliade afirman que el cristianismo no habla de un tiempo mítico, sino que mitifica un tiempo histórico: «definitivamente desacralizado, el tiempo se presenta como una duración precaria y evanescente que conduce irremediablemente a la muerte» (Eliade, 2005: 85).

Para Cassirer «el significado básico "mito" en cuanto tal no entraña una perspectiva espacial, sino puramente temporal; designa un determinado "aspecto" temporal de la totalidad del mundo» (Cassirer, 1971: 140-141). Para Meletinski el tiempo psicológico del oyente debe organizarse para poder comprender y superar la antinomia que se establece entre el carácter continuo e irreversible del tiempo y la estabilidad de la estructura mítica.

Según Mircea Eliade, en la mitología tanto la realidad como el valor de la existencia humana se definen por su relación con el tiempo mítico y sagrado. Profundizando en las ideas de Malinowski, afirma que la ontología mitológica primitiva tiene una estructura definible como platónica, en la que los objetos sensibles se corresponden a ideas absolutas.

Diferente es el sentido filosófico y artístico del mito, del que habló profusamente Ernst Cassirer, en su *Filosofía de las formas simbólicas*, donde profundiza en la importancia de la relación entre mito y rito para el nacimiento de éste. A un tiempo, explica que estamos acostumbrados a concebir el contenido del mito como "símbolo": «de este modo el mito se convierte en un misterio; su autentica significación y profundidades no reside en lo que manifiesta en sus propias figuras sino en lo que oculta» (Cassirer, 1971: 62). Para el filósofo alemán el mito

> debemos entenderlo como una interpretación mediata de aquello que está inmediatamente vivo en la actividad del hombre y en sus afectos y voliciones. Concebidos de este modo, ninguno de los ritos tiene originalmente un sentido meramente "alegórico", imitativo o representativo, sino siempre *real*; están entrelazados con la realidad de la acción de tal modo que forman una parte indispensable de ella (Cassirer, 1971: 63).

Una de las características más destacables en la investigación de Cassirer lo constituye el estudio del mito como forma vital y la definición del sujeto de la conciencia mítica. Su sistema es altamente complejo, una verdadera filosofía del mito, única en su género, en la que ha hecho hincapié en mostrar algunas estructuras fundamentales del pensamiento mítico y la naturaleza misma de su simbolismo.

Aunque él es considerado el principal creador de la moderna filosofía del mito, no debemos

[9] Aunque son muchos los que pretenden situar en un punto geográfico concreto, por ejemplo, la isla de Circe o Ogigia, donde se sitúa la cueva de Calipso –hipótesis modernas identifican esta isla homérica con la maltesa Gozo, con la isla Perejil o con la corfiota Othonoí–.

olvidar que es el abogado, filósofo de la historia y protosociólogo napolitano Giambattista Vico quien, a raíz de los estudios que Benedetto Croce realizó sobre su figura, ha sido nombrado como el padre de la primera filosofía seria sobre el mito. Según las reflexiones de Vico en *Scienza nuova* la genuina y verdadera unidad del espíritu está representada por la tríada del lenguaje, el arte y el mito. En su profunda comprensión de la naturaleza metafórica del mito, Vico afirmó que toda metáfora o metonimia es un “pequeño mito”. Según Meletinski «Vico estaba convencido de que la más antigua poesía mitológica era, ciertamente, “imitación de la naturaleza” en el sentido aristotélico, pero una imitación que había pasado por el prisma de la imaginación poética primitiva» (Meletinski, 2001: 14).

Desde Kant hasta Schelling, «el mito, al igual que el conocimiento; la moralidad y el arte aparece como el “mundo” cerrado al que no se le pueden aplicar patrones de valor y realidad traídos desde fuera, sino que debe ser aprehendido en su legalidad estructural inmanente» (Cassirer, 1971: 20).

Cassirer analiza el principio emocional e intuitivo del mito como una forma de sistematización creativa, y un modo de acercarse a la realidad, de conocerla (la realidad en su plano formal, diferenciada del conocimiento del objeto). El mito, al igual que la lengua, la religión y el arte son para él formas que integran la experiencia, mientras que sólo el objeto creado por los símbolos es accesible al conocimiento. Para el filósofo, el rito es anterior al mito, del que habla casi como de un ente consciente, con la repetición de personalizaciones como “el mito sabe” y “el mito conoce”.

Diversos estudiosos, como Joseph Fontenrose[10], reprocharon al ritualismo el haber infravalorado el aspecto narrativo de la mitología. Para Meletinski,

> la cuestión de la prioridad entre mito y rito es análoga a la del huevo y la gallina. El nexo sincrético y la proximidad entre ritos y mitos en la cultura primitiva están fuera de discusión, pero también en las sociedades más arcaicas existen numerosos mitos que no pueden ser reducidos a ritos y, al contrario, durante las fiestas rituales se representan, con frecuencia, mitos [...]. El ritualismo conduce de modo inevitable a la infravaloración del significado intelectual y cognoscitivo del mito (Meletinski, 2001: 33-34).

La filosofía platónica afirma que son muchas las verdades que escapan a la filtración lógica del método y se revelan como el mito. Platón admite que hay una vía de acceso a las verdades indemostrables, gracias al lenguaje imaginario del mito, mientras especifica Durand que «la mentalidad de la antigua cultura de los celtas está en gran parte constituida por el culto y las mitologías de las divinidades del bosque, del mar, de las tormentas...» (Durand, 2000: 35), elementos que escapan a la comprensión de los pueblos y que debían ser entendidos y revelados mediante el mito. Cuando el filósofo griego considera el mundo mitológico, lo contrapone, como un todo cerrado y global, al mundo del conocimiento puro. En el mito como explicación, pese a estar enfrentado al conocimiento, incide Meletinski al explicar que «la característica fundamental del mito, sobre todo del primitivo, reside en

---

[10] FONTEROSE, Joseph: *The ritual theory of myth*. Berkeley; London: University of California Press, 1966.

que remite la esencia de las cosas a su génesis; explicar la estructura de una cosa significa relatar de qué modo fue formada; describir el mundo es lo mismo que relatar la historia de su creación» (Meletinski: 2001, 164). Al fin y al cabo debemos tener presente que en la civilización antigua la mitología representó el punto de partida de la filosofía y de la literatura.

Para adentrarnos en la realidad de la conciencia mítica, muchos autores insisten en que el propio mito no puede ser explicado, ni enseñado, debe ser comprendido desde la raíz, ya que el mito representa la escritura cifrada, simbólica, sólo totalmente accesible para quien contiene la clave. Por eso, como recalcan Durand, Barthes o Lévi-Strauss, aunque existen diferentes modalidades y direcciones en la interpretación de los mitos, para poder saber si ocultan un sentido moral o teorético, desde fuera de la idiosincrasia a la que pertenecen estos mismos mitos no podemos llegar a tener una comprensión profunda y total de su significado primigenio: «El mito ni razona ni describe: intenta persuadir repitiendo una relación a través de todos los matices (las "derivaciones", diría un sociólogo) posibles. La contrapartida de esta particularidad, es que cada mitema –o cada acto ritual– es portador de la misma verdad que la totalidad del mito o del rito» (Durand: 2000, 106). Lo imaginario, es, pues, para Durand la representación, la facultad que posee el ser humano de simbolizar todos sus miedos y esperanzas a través de las migas de pan que la Cultura ha ido diseminando durante milenios en el camino de la humanidad.

Estos símbolos, las representaciones mitológicas del mundo, por heterogéneas y caóticas que puedan llegar a parecer en lo que corresponde a su contenido, revelan, sin duda, como afirma Ernst Cassirer, una misma orientación en la concepción que del mundo tiene cada pueblo. Y esta revelación, en ocasiones, se entiende como la "verdadera transubstanciación" que aparece en toda actividad mística en algún momento: «una transformación del sujeto de la actividad en el dios o demonio que representa» (Cassirer, 1971: 63). Más adelante, especifica «cuando lo divino desenvuelve en el tiempo su existencia y su naturaleza, cuando de la figura de los dioses se pasa a la historia y a la narración de los dioses, entonces podemos hablar de los "mitos" en el estricto y específico significado de la palabra» (Cassirer, 1971: 141).

Aunque actualmente es ya una opinión superada, para los etnógrafos del siglo XIX los mitos eran esencialmente un ingenuo instrumento de explicación del mundo que tenía como fin último el satisfacer la curiosidad de una civilización.

Desde la concepción antropológica del mito, para autores como Herbert Spencer[11] la creencia en los antepasados y su culto es el auténtico origen del pensamiento mitológico.

La antropología, aunque ha tenido una gran importancia a la hora de comprender la mitología, también ha supuesto una limitación, debido sobre todo a su prejuicio evolucionista en cuanto a la identificación de la mitología con una "ciencia primitiva". «Conviene subrayar que, si bien desde sus comienzos la "remitologización" había supuesto en primer plano el principio irracional del mito, su

---

[11] SPENCER, Herbert: *The evolution of society*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

evolución posterior y las conclusiones a las que llegó no condujeron ni al irracionalismo ni al conservadurismo ideológico» (Meletinski, 2001: 25). Para Georges Sorel, teórico del sindicalismo anarquista, el mito posee una visión positiva y debe ser interpretado como un fenómeno ideológico de la modernidad, un dato extremadamente significativo para la comprensión del mito en el siglo XX, sobre todo en Occidente. Como señala Meletinski entre otros, la *mitopoiesis* política es, de hecho, uno de los aspectos del "renacimiento" mitológico.

Schelling, de cuya reflexión sobre el mito nos haremos eco más adelante, se sitúa en esta misma línea al hacer de la sociología el fundamento de la ciencia de la religión, pues afirma que la ordenación de los dioses actúa como reflejo de la ordenación social. Según él es la mitología, la religión, lo que realmente define el espíritu, e incluso las más destacadas características de una nación.

Para el estructuralismo antropológico el verdadero análisis científico debe ser explicativo, por eso a la hora de acercarse al mito, Lévi-Strauss encuentra su mayor logro en comprender el carácter específico del pensamiento mitológico gracias a la valoración de su significado.

Cuando la sociología deja de mirar a lo que no es europeo como inferior, cuando deja de minusvalorarlo, puede nacer la sociología de lo imaginario, para valorar los distintos imaginarios posibles desde una misma luz, con los mismos valores. Para Bermejo, la antropología debe cambiar en cuanto a la perspectiva, realizando un importante esfuerzo para llegar a la comprensión del mito:

> Dicho esfuerzo, en el caso del mito, ha de consistir, partiendo de un conjunto de presupuestos que sí serán necesarios para poder alcanzar su comprensión, como pueden ser las ideas de la no inferioridad mental de unas culturas con respecto a otras, la no catalogación de los seres humanos en primitivos y civilizados, prelógicos y lógicos, etc. –o la idea de que todos los elementos que se dan en una cultura determinada cumplen una determinada función: ecológica, tecnológica, económica, social o simbólica-, en tratar de contextualizar los diferentes componentes del relato mítico o de los procesos de carácter simbólico o ritual en el ámbito que les otorgue su sentido (Bermejo y Díaz Platas, 2004: 120).

Es por esto que, al observar lo que una mitología es para un pueblo, lo que supone en su realidad, podemos llegar a comprender que no es posible que el sistema de creencias mitológicas pueda ser inventado por individuos únicos (como tampoco se puede crear de este modo el lenguaje) como defendieron algunos mitólogos, como es el caso de José Carlos Bermejo, que consideran el mito como un producto creado por una élite culta y dominadora para orientar e influir sobre el pueblo [«los mitos son creados y difundidos por especialistas, que al igual que los ideólogos modernos, consiguen con este medio orientarse a sí mismos y a los miembros de su comunidad» (Bermejo, 2004: 95)], sino que es fruto de una colectividad, del pensamiento y la creencia colectiva. Ya que como afirma Cassirer «la mitología no es una mera sucesión de representaciones mitológicas sino que el politeísmo sucesivo en que consiste sólo puede explicarse si se acepta que la conciencia de la humanidad verdaderamente se

detenía en cada momento del mismo» (Cassirer, 1971: 23). Sin embargo, el estructuralista Lévi-Strauss habló del fundamento de las historias míticas en los siguientes términos:

> Las historias de carácter mitológico son, o lo parecen, arbitrarias, sin significado, absurdas, pero a pesar de todo diríase que reaparecen un poco en todas partes. Una creación “fantasiosa” de la mente en un determinado lugar debería ser única –uno no esperaría encontrar la misma creación en un lugar completamente diferente– (Lévi-Strauss, 2008: 33).

Los dos “piensan bien”, aclara el autor, y no existe privilegio ni arrogancia por parte de ninguno de ellos. Mas bien su propuesta consiste en la recuperación y puesta en consideración del primero (Lévi-Strauss, 2008: 34).

El enfoque más actual de la antropología moderna parte de sir James Frazer, y de su obra principal, el gran código de la magia primitiva, *La rama dorada*. En sus obras se han establecido los tres problemas fundamentales de la religión primitiva: la magia y su relación con la religión y la ciencia, el totemismo y el aspecto sociológico del credo salvaje y, por último, los cultos de la fertilidad y la vegetación.

Hemos de recordar que el estudio de la mitología clásica nunca ha sido del todo ajeno a la antropología, sea de un modo u otro. Aunque será gracias al trabajo de Lévi-Strauss cuando se desarrolle dentro del campo de la antropología un método que permita analizar los mitos como sistema simbólico altamente estructurado que funciona como la base originaria de un discurso específico: el discurso mitológico. Para él, el mito, que puede ser analizado aisladamente y como un sistema, constituye un metalenguaje y funciona independientemente de las diferentes lenguas habladas. Como ya hemos visto, cada mito se compone de un número determinado de mitemas, de unidades mínimas que se estructuran en una serie de códigos, los diferentes tipos de hechos a los que aluden los mitos. El mito será el ejemplo principal de lo que este autor denominó la lógica de lo concreto.

Max Müller trató en sus trabajos de relacionar el mito con el lenguaje y demostrar que la ambigüedad de significados de la palabra fue la causa primera de la creación de las nociones míticas, es decir, explica el mito como una “enfermedad del lenguaje” al afirmar que la fuente del sentido mítico es la duplicidad, en ocasiones incluso la pluralidad del sentido lingüístico. De este modo, lo lingüístico y lo mítico se unen de modo indisoluble y se establece una inter-referencia correlativa entre ellos. Desde la visión de Cassirer la pregunta «ya no se dirige al desnudo contenido de los mitos aislados, sino al mito y al lenguaje como un todo, como formas espirituales sometidas en sí mismas a una legalidad» (Cassirer, 1971: 43).

Estas afirmaciones conducen directamente a la teoría general del significado que, como otras tantas teorías (el animismo, el evemerismo, etc.) ayudan a completar el origen y significado global del mito, pero que, por sí solas, no bastan para dar una explicación coherente y completa.

Como representante de esta corriente, el mitógrafo Hermann Karl Usener en *Götternamen*,

Versuch einer Lehre con der religiösen Begriffsbidung (Bonn, 1896) cree ver en el análisis y la crítica de los "nombres de los dioses" el instrumento espiritual que puede llevar a la comprensión del proceso de formación de los conceptos religiosos. Esta teoría nos servirá en parte más adelante para intentar explicar el paso del nombre Lilitu al hebreo Lilith.

Esta teoría no deja de enlazar con la explicación de Lévi-Strauss sobre el mito como traducción, que vimos anteriormente. El primer artículo escrito sobre este tema por el antropólogo Lévi-Strauss, "*The Structural Study of Myth*"[12], está completamente orientado hacia los modelos lingüísticos. En él, es la propia lengua, como medio universal de información, el verdadero modelo para el mito, que es interpretado como un fenómeno lingüístico de nivel superior, puesto que no está, como el propio lenguaje, formado por fonemas ni semantemas, sino por proposiciones completas y complejas. Además, el concepto de mito, según indica el estudioso en este trabajo, es referible a ambas categorías saussurianas (lengua y habla), y, por lo tanto, resulta sustancialmente "traducible".

Para Dumézil primero y después para Lévi-Strauss, el mito es en todo momento una estructura del inconsciente, claramente diferenciado del relato narrado en razón de su estructura, que en el caso del mito es básicamente sincrónica. Para este autor los mitos son un instrumento del espíritu humano para su autoconocimiento.

Para Cassirer, igualmente, «mito y lenguaje guardan un contacto recíproco, sus contenidos se sustentan y condicionan entre sí» (Cassirer, 1971: 65), lo que nos lleva a afirmar, sin lugar a dudas, que la magia de la palabra y del nombre forma una parte integrante de la cosmovisión mágica. Según estos principios es el nombre de dios lo que crea al propio dios "Y al principio era el Verbo". Bastian crea Fantasía al nombrar a la Emperatriz Infantil.

No es de extrañar, entonces, que los cambios de significación lingüística deriven, para muchos estudiosos como Usener, en cambios dentro de la concepción mitológica (o a la inversa). Para José Bermejo, el camino hacia la interpretación del mito pasa por la abstracción:

> Abstraídos los elementos del lenguaje gráfico en el que el objeto está representado se impondrá el paso hacia el estudio de las significaciones. Estas significaciones podrán hacer referencia a mitos, a ritos o ser simplemente significaciones aisladas. Una vez semantizadas, sólo cabra la posibilidad de interpretarlas mediante la utilización de modelos históricos o antropológicos (Bermejo y Díaz Platas, 2004: 49).

Para Ludwig Wittgenstein el mito no es más que un juego del lenguaje, es decir un enunciado cuyo significado sólo puede desentrañarse mediante unas claves accesibles únicamente por la inmersión del hablante en una tradición histórica y cultural determinada. Es decir que el mito forma parte de un sistema global de representaciones que es lo que hace que éste sea inteligible para el que participa de

[12] LÉVI-STRAUSS, Claude: "The Structural Study of Myth". *The Journal of American Folklore*, Vol. 68, No. 270, *Myth: A Symposium* (Oct. - Dec., 1955), pp. 428-444.

esta tradición, que, cuando no es la nuestra, nos obliga a introducir la noción gadameriana de *círculo hermenéutico*[13].

1.3. El mito en la creación artística.

En esta indisoluble unión entre mito y lenguaje cobra un importante papel la literatura, no sólo como órgano creador, modificador y destructor del mito, sino como espacio artístico en el que profundizar en la estética del mito. Para el romántico alemán Friedrich Schelling, la mitología es la clave de su sistema estético. A lo largo de su segundo trabajo, *Sobre mitos, leyendas históricas y filosofemas del mundo más antiguo*, de 1793, buscó la esencia y función del mito dentro de las culturas primitivas. En el primer acercamiento a la materia mítica define el mito como una forma muy particular de filosofar que lleva a cabo el hombre que no ha evolucionado lo suficiente, para después llegar a la abstracción y a la conceptualización.

Es una relación que se retroalimenta en muy diversos sentidos. Son muchos los estudiosos que afirman que en la Antigua Grecia la literatura ayudó a la evolución de la religión, pues por vez primera en Homero el hombre deja de representar una imagen del dios para ser descubierto como hombre individual, como sujeto de la acción y del sufrimiento. El hombre pasa a ser héroe y éste pasa a ser dios. La épica homérica, especialmente la *Odisea* está todavía próxima al mito y a las leyendas míticas, pero es en este punto en el que el progreso efectuado por la consciencia mítica pasa de los mitos primigenios o "naturales", como los nombra Cassirer, a los mitos culturales. El mito sirve, desde este momento, para explicar la procedencia de los bienes culturales humanos.

Según Bermejo, el primer nivel de desarrollo del mito, al que denomina *preliterario*, puede ser reconstruido con la ayuda de diferentes fuentes, siguiendo un método adecuado:

> Esos mismos mitos, o por lo menos una parte de ellos, se transforman en literatura. Ello no quiere decir, como se suele afirmar, que esos mitos sean la "materia" de la épica o de la tragedia, géneros literarios que les otorgarían una "forma". De lo que se trata es de que, a partir de unas estructuras narrativas más sencillas como son los relatos míticos, se desarrollan otras más complejas, como puede ser un poema épico o un drama (Bermejo, 2004: 67).

Para Vico la poesía heroica de tipo homérico nace de lo "divino", es decir, de la mitología, y, aunque se desarrollará en base a estos pensamientos específicos, terminará por ofrecer una compleja amalgama de realidad y mitología donde se reflejará no sólo la creencia, sino la idiosincrasia de toda

---

[13] Desde esta perspectiva gadameriana, "círculo hermenéutico" se define como cualquier intento de comprensión totalizadora. Es decir, para comprender el todo debemos comprender las partes y viceversa.

una cultura:

> Mediante la mitología, Schelling construye la disciplina de Arte sobre el supuesto de que los “dioses” mitológicos, entendidos como ideas realmente contempladas, tienen para el arte un significado equivalente a las “ideas” propiamente dichas en el ámbito filosófico; toda forma encierra, de hecho, una “divinidad integral” y la fantasía mitológica mezcla lo absoluto y lo limitado y recrea en lo particular toda la divinidad general. [En *Filosofía Iskusstva* escribe Schelling que] la mitología no es otra cosa que el universo envuelto en una vestidura más majestuosa, es su aspecto absoluto, un verdadero universo en sí mismo, imagen de la vida y del caos [...] La mitología es el mundo, por así decir, el único suelo en el que pueden verdaderamente florecer y crecer las creaciones artísticas. Solamente dentro de los límites de semejante mundo son posibles las imágenes estables y definidas que reflejan los conceptos eternos (Meletinski, 2001: 16-17).

En base a estas reflexiones, cabe afirmar, como señala el crítico ruso, que la estética de Schelling puede ser considerada como una poética filosófica del mito.

Olga Freidenberg y Frank-Kamanechi han estudiado el mito relacionándolo con la poética, las transformaciones de los temas y de sus elementos ideológicos fundamentales. Estaban convencidos de que en cada una de las etapas de transformación de un tema podían usarse motivos creados en otras etapas históricas. Estas investigaciones sobre paleontología temática tienen como aspecto característico la identificación entre la semántica folclórico-literaria y la semántica lingüística.

A la hora de estructurar los diferentes tipos de mitos los antropólogos recomiendan siempre organizar la información del mismo modo, comenzando por los mitos cosmológicos y cosmogónicos, y continuando después con el material que puede ser considerado como parte integradora de la tradición legendaria e historias de familia. Para Lévi-Strauss, cada elemento estructurador del mito, por corto y condensado que pueda llegar a ser, «mantiene la propiedad de un mito en la medida en que podemos seguirlo bajo diferentes transformaciones. Cuando se transforma un elemento los restantes deben ser readaptados forzosamente a los cambios sufridos por el primero» (Lévi-Strauss, 2008: 71). El mismo autor defiende el principio fundamentalmente estático de la mitología, pues aunque los elementos mitológicos puedan presentar infinitas combinaciones, siempre son los mismos elementos en un sistema cerrado, lo que, según él, lo contrapone a la historia, como un sistema evidentemente abierto. Para él esto se debe a

> las innumerables maneras de componer y recomponer las células mitológicas o las células explicativas, que originariamente eran mitológicas, lo que nos demuestra que usando el mismo material, porque en el fondo es un tipo de material que pertenece a la herencia común o al patrimonio común de todos los grupos, de todos los clanes o de todos los lenguajes, una persona todavía puede conseguir elaborar un relato original para cada uno de ellos (Lévi-

> Strauss, 2008: 72).

Trocchi propone dos definiciones de los llamados mitos literarios, en base al origen de su creación:

> Un mito preexistente recuperado por la literatura, en un proceso que implica, por ejemplo, por lo que se refiere a los mitos antiguos, el paso desde un “pre-texto” o “ante-texto” de la tradición oral a la codificación literaria; por otra parte, puede consistir también en un mito nacido directamente de la literatura, o inaugurado por una obra literaria determinada o por un *corpus* de textos: es éste el caso de Tristán e Isolda, de Don Juan o de Fausto. En este último caso asistimos más específicamente al injerto de la elaboración del mito literario en una fabulación legendaria surgida alrededor de un personaje real, al que la tradición popular asignó gradualmente caracteres ficticios, hasta llegar, con Marlowe y luego con Goethe, a la plena maduración del mito faustiano, ya transformado en criatura literaria (Trocchi, 2002: 148).

Estos pre-textos o ante-textos que menciona Trocchi son, en esencia, los mitos etno-religiosos, de tradición oral, que sustentan un gran número de mitos literarios y culturales posteriores.

Para Bermejo, existe un primer nivel de desarrollo del mito al que denomina pre-literario y al que se puede acceder gracias a la reconstrucción desde diferentes tipos de fuentes, usando los métodos más adecuados. Estos mitos terminan por transformarse en literatura, a veces completamente, a veces en alguno de sus matices. Según el esquema anterior, podemos distinguir dos categorías dentro de los mitos literarios: los mitos que surgen de una reelaboración narrativa de relatos de origen mítico pretérito y que conforman la tradición cultural occidental, y los mitos recientes, nacidos directamente de la literatura. Las fuentes a través de las que se consolidan estos diferentes mitos van desde la literatura griega, sus ramificaciones latinas y la Biblia para los primeros y la creación de arquetipos basándose en la ilustración simbólica de situaciones humanas ejemplares, para los segundos.

Pero la mitología clásica no siempre formó parte de lo literario. Se transformó en lo literario con el tiempo y la desacralización religiosa, pese a que esta división resulta casi impracticable a la hora de poner en marcha una tematología.

En un tercer lugar podríamos hablar de los mitos político-heroicos, que surgen en torno a personajes históricos como Juana de Arco o Alejandro Magno, cuya personalidad y logros han dado lugar a la creación de figuras míticas que, habitualmente, no tienen demasiado que ver con la realidad histórica. Cercano a los mitos bíblicos se encuentran los que Trocchi denomina mitos parabíblicos, aquellos que surgen de interpretaciones de la Biblia, que no se mencionan explícitamente ni con extensión, pero que crean en el tiempo una imagen mítica única y diferenciada, que encuentra su mayor centro de expansión en la literatura: el Judío Errante, Lílith o el Golem.

Junto a estas imágenes encontramos también las propuestas por Brunel, los mitos de la

postmodernidad, el Progreso, la Raza, la Máquina, que juegan un importante papel en la creación de los que hemos dado en llamar la “modernidad literaria”.

Con todos estos matices y características nos unimos a Genara Pulido cuando concluye que «el mito literario es, por tanto, polisémico y móvil ya que se puede dar en distintas épocas, culturas, autores y lectores que lo “refuncionalizan” para recibir significados diferentes» (Pulido, 2006: 101).

Según afirma Brunel en su *Mythocritique*, la presencia del mito dentro de un texto puede ser sólo implícita o latente, en este caso, la “evocación” del mito original puede ser alusiva, pero sin embargo, mantener un “poder de irradiación” fuerte y central por el que el elemento mítico no decae ni pierde fuerza.

Por otra parte, a la hora de analizar los mitos religiosos, hubo un gran número de estudiosos de las motivaciones simbólicas, historiadores de la religión que, para Gilbert Durand «se detuvieron en una clasificación de los símbolos según su parentesco más o menos claro con una de las grandes epifanías cosmológicas» (Durand, 2004: 37) sin aportar mayores logros ni descubrimientos al tema. Como ya hemos visto en Eliade, lo sagrado es la concepción básica del mito, en lo que la creación del mito se sustenta.

Toda religión posee un sistema de representaciones mentales que pueden ser bien mitológicas, como sucede en el caso de las religiones politeístas, como las del Antiguo Oriente o las de la Antigüedad Clásica, o bien teológicas, como en el cristianismo, o filosóficas y científicas. Lo que valida la representación mitológica es su aceptación social, pues la sociedad es la que, según afirma Bermejo, «establece todos los cuadros conceptuales que nos permiten comprender el mundo, pudiéndose además establecer una estrecha correlación entre las formas de organización social y las representaciones de todo tipo: cosmológicas, filosóficas, etcétera» (Bermejo y Díaz Platas, 2002: 34).

Estas representaciones mentales que conforman la religión variarán enormemente de un pueblo a otro, de unas circunstancias histórico-sociales a otras. Por tanto, cambiarán visiblemente las representaciones de una religión de cazadores a una de agricultores.

Cuando analizamos la mitología bíblica resulta clave tener en cuenta las diferencias pre-existentes entre lo que Lévi-Strauss denominó mitólogos y mitógrafos. Los primeros efectúan su análisis en la cadena significante dejándose llevar por los rumbos que imponen los mitos, mientras que los segundos comandan ellos mismos la relación de significados, imponiéndole la dirección elegida. Un ejemplo de análisis de mitólogo es el que realiza el propio Strauss con los personajes bíblicos de Juan el Bautista y Jesús:

> Sus madres eran primas y ellos nacieron bajo condiciones similares y bajo el tenor de héroes. Ambos recibieron la anunciación por una voz y sus respectivos padres quedaron mudos al recibir la noticia. Jesús y Juan son gemelos por la similitud de la historia que se cuenta (Lévi-Strauss, 2008: 57).

Leopold von Ranke afirmaba el matiz histórico a nivel general del mito, en tanto en cuanto expresa el punto de vista de un pueblo acerca de sí mismo, acerca de su lugar en el mundo, etc. La importancia del mito radica en que en él se conserva la subjetividad de un pueblo, su pensamiento y sólo desde este prisma el mito resulta fiable para la investigación histórica.

Gracias a las narraciones mitológicas, hoy en día podemos llegar a tener acceso a épocas anteriores que no han dejado vestigios escritos propios, como son el matriarcado o el hetairismo, una sociedad previa en la que no existe la familia ni el derecho, y se resume en lo que Lévi-Strauss denomina *lo crudo*. De éste, el hetairismo, al matriarcado, para algunos investigadores que basan su trabajo en el estudio de las narraciones míticas previas y en la observación, se llegaría con las primeras formas de organización social y un sistema teológico basado en el dominio de las divinidades de la tierra, de la sangre, de la fecundidad y de la noche.

En resumen, la lectura del mito debe superar el marco de la historia de los acontecimientos para situarse en la historia social o de las instituciones.

Para José Bermejo toda fuente no es más que una versión de los hechos históricos y no un reflejo fiel de los mismos, lo que es aún más cierto a la hora de utilizar las referencias mitológicas y sus distintas versiones. Sobre este tema, en relación con el mito griego de Artemis, explica:

> Pretendemos establecer un círculo hermenéutico e intentar que el estudio de la mitología y la historia griegas sirva para profundizar en el conocimiento de nuestra propia naturaleza, deberemos intentar penetrar en esos antiguos juegos del lenguaje, y no pretender dictar la “realidad histórica”. Ello supone aceptar la realidad multiforme de Artemis sin intentar explicarla de entrada. Lo primero que habría que hacer es describirla y luego tratar de comprenderla en función del contexto (Bermejo, 2004: 133).

Es decir, para comprender el contenido de un personaje mítico, debemos situarlo en su más amplio contexto, en el conjunto mitológico que le otorga sentido, según Lévi-Straussen su árbol genealógico, su época. Para el antropólogo francés, mito e historia abandonan de este modo sus respectivas distancias para de este modo colocarse en una posición accesible al investigador.

Pero no se trata sólo de situar el mito dentro de un contexto social determinado (el suyo, en el que es creado), sino también de partir de este contexto a la hora de comprender y explicar la obra literaria de la época. Es decir, afianzarnos en lo que la crítica literaria denomina la poética de la recepción. Aunque, según Claudio Guillén, la literatura debe aproximarse a la sociología, la economía, la psicología y la política, debe tener sumo cuidado para no ser absorbida por estas disciplinas y supeditarse a ellas para terminar por ser definida desde la dependencia.

Para Bermejo la obra literaria fagocita el mito, no podemos sostener que el mito en la Grecia Antigua tenga que ser necesariamente literario, puesto que los mitos también pueden presentarse narrados por pescadores, marineros, campesinos o pastores que poco, o nada, saben de la tradición

literaria, y en la que no aparecen ni ellos ni sus historias: «Uno de los principales elementos transmisores de la mitología son las mujeres, que cuentan las historias míticas a los niños modelando así su alma, razón por la cual las mujeres dejarían de criar y educar a los niños en su [de Platón] ciudad ideal». (Bermejo, 2001: 66).

No hemos de olvidar que la alusión literaria juega un papel fundamental a la hora de comprender el funcionamiento interno de un mito.

Volviendo a la relación entre historia y mito, o de un modo más amplio y abierto, historia y literatura, es lógico afirmar que a raíz de la transmisión de un tema literario entre diversos conjuntos de obras, épocas, autores y nacionalidades, se pueden introducir los análisis tematológicos dentro del estudio de las dinámicas de la historia literaria.

Relacionado con el trasvase de un tema entre diferentes *corpus* literarios está el principio de "hipertextualidad", codificado y analizado por Gérard Genette en *Palimpsestes* (1982) y del que habla Trocchi:

> La continua relectura literaria de un patrimonio tradicional de temas y mitos recurrentes, su historia de doble registro de variaciones y resistencias, de metamorfosis y recursividad, puede colocarse en muchos casos en el vasto y laberíntico dominio de las prácticas literarias hipertextuales: es decir, dentro de aquella rica categoría de textos que mantienen relaciones de derivación (mediante operaciones de transformación o de imitación) de textos anteriores (los "hipotextos", en la terminología de Genette). Las dinámicas hipertextuales constituyen una clave de lectura provechosa para el análisis de la transmisión diacrónica del repertorio literario de tipo mítico-temático. Verificar y reconstruir las modalidades transtextuales de derivación, injerto, transformación y reactivación de un tema o de un mito en su paso errático por las obras y las literaturas, se configura, de hecho, como una de las perspectivas de investigación fundamentales del estudio tematológico (Trocchi, 2002: 162).

Un ejemplo de este análisis tematológico, de las relaciones e intertextualidades que en él se presentan, es el que realiza Aguiar e Silva con respecto a la poesía. Al analizar un poema, sobre todo desde el punto de vista del motivo o de lo recurrente que puede haber en la literatura con respecto a una imagen arquetípica, que es el centro de nuestro trabajo, hay que tener en cuenta que en poesía, básicamente hasta el siglo XVIII, este arte se definió como mímesis, como imitación o copia de una realidad: «La comparación del acto creador con el espejo que refleja la realidad es común desde el Renacimiento, y esta analogía revela bien el ideal mimético señalado al arte» (Aguiar e Silva, 2005: 112). En la segunda mitad del siglo XVIII la idea del arte como imitación comienza a declinar. En este momento la creación poética comienza a tener un significado psicológico, al mismo tiempo que comporta elementos ontológicos y metafísicos que serán plenamente desarrollados en el romanticismo: «Prometeo, el rebelde mítico que hurtó el fuego a Zeus para dar vida a sus estatuas, aparece como el símil exacto de la aventura creadora del artista, y este aspecto prometeico del poeta es puesto de relieve

por los pre-románticos en general y en particular por los románticos alemanes del *Sturm und Drang*, y, más tarde, por románticos como Shelley y A. Schlegel» (Aguiar e Silva, 2005: 114).

Para Claudio Guillén, la base se encuentra a la hora de establecer las diferencias entre los componentes naturales y las prefiguraciones imaginadas o míticas. El tema se sitúa, según afirma, en esa zona borrosa, de semisombra y en permanente movimiento en la que no se distingue muy bien entre la vida y la escritura, la naturaleza y la cultura:

> Cuando una parte del mundo, una cosa, una experiencia, se convierte en tema, incorporándose al repertorio de una tradición literaria, su vinculación sería triple: con la literatura, con el mundo y con la obra en que se encuentra y se adecua. El tema no es cualquier cosa, sino un elemento significativo y funcional dentro del entramado de una epopeya o una novela o una poesía determinadas. Los elementos son incontables, numerosísimos, y la tematología restauraría el caos que la poesía pretende remediar si no distinguiéramos a cada paso entre los trivial y lo valioso, o sobre todo, entre lo superficial y lo profundo (Guillén, 2001: 113-114).

Al hablar de la literaturización de un tema perteneciente al ámbito de lo religioso en un momento histórico anterior, Guillén hace hincapié en el concepto de distancia. Para el hombre renacentista, la mitología y la literatura antigua son algo distinto, a lo que se alude conscientemente, por lo que los dioses y sus “maravillosos” avatares pasan a tematizarse, a funcionar como instrumentos de autointerpretación (Guillén, 1985: 270), pues el mito no supone únicamente una fantasía colectiva que encarna ideales y reminiscencias, sino «un esfuerzo imaginativo por unirse al mundo» (Guillén, 1985: 301).

Después de pasar por el complejo proceso de la elaboración literaria, es la tematología la encargada de ocuparse de las estructuras textuales mismas que componen el entramado donde se plasman los conjuntos “temáticos” prefigurados y pre-formados.

A la hora de hablar sobre la relación entre la naturaleza y la obra literaria, para Aguiar e Silva, es importante admitir que existen en la obra literaria dimensiones de la realidad que la naturaleza, animada o inanimada, no posee (Aguiar e Silva, 2005: 117).

En este mismo punto, Antonio García Berrio señala

> La participación y la comunicación sicológicas en los procesos artísticos crean un entendimiento en secuencias míticas, que manipulan y combinan símbolos y arquetipos antropológicos fantásticos [...]. A su vez los símbolos son entidades semánticas alojadas en ritmos de especialización, según los cuales el poema, el cuadro o el edificio crean el entendimiento entre emisores y receptores sobre la base de unas coordenadas esenciales de orientación antropológico-espacial (García Berrio, 1989: 15).

En ocasiones, como señala Brunel, la fuerza del mito literario creado por el escritor llega a ser tal que desplaza, incluso, la personalidad del propio escritor: «Encabezando “Gibet”, Bertrand no pone una cita expresamente atribuida a Goethe, sino una cita de Fausto: “¿Qué quiero remover en torno a este cadalso?”. El mito prevalece sobre el escritor que lo ha ilustrado del modo más completo y más resplandeciente» (Brunel, 1994: 43).

Esto es, en resumen lo que le sucede a Cervantes, cuya figura queda eclipsada por don Quijote, lo mismo que le pasó a Goethe con Fausto y a Shakespeare con multitud de sus personajes, que permanecen con mayor fuerza en la memoria colectiva del ser humano que las figuras de los propios autores.

Fue Marius-Françoise Guyard en *La littérature comparée* (1951) quien introdujo el concepto de “mito literario”, no tanto para designar un mito creado en y por la literatura, lo que Guyard denomina “mito legendario”, sino para referirse a aquellos escritores cuya suerte les ha convertido en mitos.

Siguiendo la reflexión de Jan Brandt Corstius, en el artículo ya mencionado, Brunel recuerda: «La literatura produce literatura». Un mito, por ejemplo, puede reinterpretarse literariamente, y hay una cierta flexibilidad para cambiar algunos de los elementos, por ejemplo en la estrofa final de “Voyage” en *Las flores del mal*, como sucede en la obra *Los Paraísos artificiales*, se indica la existencia de una ternura amorosa entre Orestes y Electra, cosa que en ningún momento aparece en los textos antiguos, según las interpretaciones clásicas y que, sin embargo, en una lectura actual de la obra puede llegar apreciarse. La visión del clásico se pervierte, dirían algunos, evoluciona, afirman otros, desde De Quincey hasta Baudelaire.

En ocasiones una sola palabra, deformada, basta para alterar un mito, o una cita, dando lugar a ambigüedades y a juegos referenciales que se multiplican y crecen dentro del propio texto.

Para Genara Pulido:

> En lo referente a los mitos, se impone diferenciar el mito etno-religioso del puramente literario ya que un mito remoto puede ser recuperado por la literatura, puede pasar de la posición de “ante-texto” o “pre-texto” de la tradición oral a la codificación literaria; por otra parte, el mito puede nacer directamente en la literatura o ser inaugurado por una obra literaria o un corpus de textos (es el caso de Tristán e Isolda, Don Juan, Fausto..., y Frankenstein) (Pulido, 2006: 100).

Siguiendo a Trocchi, Pulido distingue dos categorías dentro de los mitos literarios: aquellos que surgen de una reelaboración narrativa de relatos de origen mítico, que constituyen el humus de la tradición cultural occidental y que han encontrado consolidación básicamente a través de dos fuentes fundamentales como son la literatura griega y sus ramificaciones latinas, por un lado, y la Biblia por otro. En segundo lugar, están los mitos recientes, que han nacido directamente de la literatura (Pulido, 2006: 100).

Esto exige una ampliación del concepto de mito, que para André Dabezies es toda ilustración simbólica y fascinante de una situación humana ejemplar para una determinada colectividad. Sin embargo, según esto, deberíamos incorporar también aquellos mitos que ya hemos denominado político-heroicos.

Aunque, sin lugar a dudas, si se han establecido paralelismos entre lo mítico y lo literario estos se han dado, especialmente, en el ámbito de los cuentos, más que en la novela o en la poesía. Como recuerda Meletinski, el antropólogo Franz Boas mantenía que las concepciones mitológicas, esto es, las ideas fundamentales sobre la construcción del mundo y su origen, se encuentran tanto en el mito como en el cuento, y se caracterizan, sobre todo, por la personificación, aunque –según él– a diferencia del cuento, la función principal del mito es explicar los fenómenos de la naturaleza y entre sus características principales se encuentra el desarrollo de la acción en un tiempo anterior al orden del mundo actual (Meletinski, 2001: 50).

Susanne Langer, siguiendo a Boas, en el libro *La filosofía en una nueva clave*, estudia el simbolismo del mito como una fase de la narración fantástica con respecto a la fábula. Para Meletinski, el mito debe ser entendido como una forma superior de narración fantástica, en donde (al contrario de lo que sucede en el cuento, en el que se habla de la personalidad del héroe, que no es una divinidad, de la realización de sus deseos y de la subjetividad) lo que cuenta realmente no es la “superación” de la adversidad, sino la revelación de las verdades fundamentales del mundo. Si en la fábula, el héroe humano actúa en un mundo fantástico, en el mito el héroe es divino, pero actúa en el mundo real. El relato sobre héroes culturales, el mito político, estaría considerado, por tanto, un género de transición entre el mito y el cuento:

> La estudiosa [Langer] entiende, acertadamente, que el aspecto social desempeña un papel importante en el infratexto de la fábula de magia, pero no llega a comprender que es la fuente originaria de los conflictos evocados por el propio cuento. La subjetividad del cuento no se expresa en ausencia del aspecto social, sino en la aspiración del héroe por superar el conflicto para él aflictivo (Meletinski, 2001: 51).

Entre las clasificaciones de las funciones más reconocidas y afamadas se encuentra la de Greimas en *La semántica estructural*, donde divide todas las funciones de los cuentos en tres categorías: funciones de prueba, funciones de adhesión o de alejamiento y funciones contractuales, esto es, de aprobación o rechazo de las acciones. Son muchos los teóricos que reprochan a Greimas no haber basado sus teorías en textos folclóricos concretos, y que, debido a ello, en ocasiones, fuerza un poco sus hipótesis para ajustarlas a sus sistemas. Sobre la relación entre cuento y mito, afirma Meletinski:

> Sólo el análisis comparado de las formas clásicas del cuento europeo o asiático nos permite comprender con claridad la correlación entre mito y cuento. Se trata, además, de un problema

> hondo, porque el cuento, pese a su carácter oral y pese a su proximidad semántica y temática al mito, pertenece, de hecho, al campo de la "literatura artística", si bien con rasgos propios.
> La semántica del cuento únicamente puede comprenderse a partir de los datos mitológicos, porque se trata de la misma semántica mitológica sólo que sometida a los dictados del código "social"; en concreto, la dicotomía *alto/bajo*, fundamental en el cuento, ya no tiene un significado cósmico, sino social.
> Está fuera de toda duda que el cuento nació del mito [...] (Meletinski, 2001: 247).

Pero esto no significa que el cuento, en especial el cuento de magia, derive completamente del rito. La originalidad de la fantasía presente en los cuentos, e incluso su propia forma, deben mucho al pensamiento mitológico.

El mito llega a transformarse en cuento en primer lugar a través de la desritualización, la secularización y el debilitamiento de la fe en la autenticidad de los "acontecimientos" míticos, con el surgimiento de una invención consciente de sí misma, junto con la pérdida de diversos rasgos etnográficos concretos característicos del mito. El cuento, como ya hemos visto, sustituye al héroe mítico por el hombre común, el tiempo mítico por el tiempo indeterminado del cuento, y traslada el centro de atención del destino colectivo a la suerte individual así como de los aspectos cósmicos a los sociales.

Del mismo modo en el que se hace con los mitos tradicionales, se pueden rastrear ciertos motivos, de origen fundamentalmente mitológico, a través de los cuentos de hadas europeos, como haremos, más adelante, por ejemplo, con la figura de la madrastra que nace, según Meletinski con la infracción de la endogamia, es decir, con la llegada de novias "demasiado lejanas" (Meletinski, 2001: 252). Para el autor ruso, no es casualidad que, en algunos episodios relevantes del cuento europeo, el tema madrastra-hijastra suponga el reverso de la persecución incestuosa de la hija por parte del padre, suprema infracción de la exogamia.

Desde el punto de vista genético, podemos asociar tanto la literatura, y en especial la narrativa, como el mito, a través de los dos principales géneros folkóricos: el cuento y la épica heroica. De este modo:

> El cuento, la épica heroica y las formas teatrales más antiguas transmiten los mitos al tiempo que los trascienden. No ha de sorprendernos, pues, que la literatura se apropie de las tradiciones mitológicas, no sólo acudiendo directamente a los antiguos mitos, sino también mediante estos otros canales indirectos (Meletinski, 2001: 263).

Ya en la Edad Media, y mucho más durante el Renacimiento, las figuras y los motivos de la literatura antigua (y algo más tarde también de la bíblica) constituían el arsenal del imaginario poético, la fuente de inspiración y el peculiar lenguaje formalizado del arte.

Como ya hemos visto, las relaciones entre literatura y mitología comenzaron a cambiar en el siglo XVIII, y sobre todo, en los siglos XIX y XX, con diferencias sustanciales entre el Romanticismo y el Realismo. En primer lugar, durante el Romanticismo existió un rechazo consciente del tema tradicional y del *topos*, gracias al abandono definitivo del "simbolismo" medieval en beneficio de la "imitación de la naturaleza"; el segundo enfoque, el que corresponde al Realismo, en cambio, consiste en intentos conscientes de utilizar el mito de un modo informal y no tradicional (no su forma, sino su "espíritu"). Por ejemplo, el Romanticismo alemán empleó con libertad absoluta los episodios y personajes de las mitologías tradicionales para componer el material de su propia mitologización artística:

> A diferencia de los escritores clásicos, no utilizan los personajes mitológicos como un lenguaje poético convencional, sino que, con la ayuda de la fantasía mitológica o casi mitológica, intentan crear una atmósfera misteriosa, extraña, prodigiosa y trascendente que se contrapone a la vida real como la poesía "elevada" a la "baja" prosa (Meletinski, 2001: 271).

El concepto del modelo mítico ha ido cambiando y ampliándose en los últimos años, debido en parte a las investigaciones que toman como base la tradición literaria, que, aunque imprescindible, no siempre resulta suficiente. Para lograr comprender y descubrir estos modelos mitológico-rituales en la literatura moderna, resulta imprescindible partir del elemento mitológico presente en la propia fantasía artística y en la psique del escritor:

> El concepto de "mito", ampliado gracias a la práctica de la crítica literaria mitológico-ritual, se ha ido extendiendo gradualmente hasta incluir tipos literarios antaño definidos como "modelos eternos": Don Juan, Fausto, Don Quijote, Hamlet, Robinson Crusoe [...] Con todo, la aplicación del concepto de "mito" a estos personajes y tipos literarios se explica no sólo por su extrema universalidad, sino también porque para la literatura posterior se han convertido en "paradigmas", objeto de continua reinterpretación artística. La ampliación del concepto de "mito" significa, por un lado, el rechazo de las tradiciones antiguas y la utilización, con otros fines, de las imágenes míticas auténticas, y por otro, la equiparación de toda tradición con la mitológica (Meletinski, 2001: 99).

Llegados a este punto resulta imprescindible explicar el concepto de 'mitologismo'. Aquí, algunos estudiosos ponen en un mismo plano todos los usos de los mitos literarios, tanto aquellos creados directamente por los autores como los que nos llegan desde temas o personajes históricos, o reconversión de mitos originales.

John White[14] apunta como ejemplos de "prefiguración" en su obra sobre el mitologismo en la novela contemporánea, no sólo el recurso, implícito o explícito de mitos auténticos como los de Orfeo,

[14] WHITE, J.J.*: Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques*, Princeston: NJ, 1971.

Edipo, Ulises, Orestes, Eneas, Caín y Abel, etc., sino también a las figuras originariamente literarias de Don Juan, Fausto, Otelo y Romeo, Paolo y Francesca o el rey Lear.

N. Frye, en *Anatomía de la crítica*, asocia literatura con mito, disolviendo la primera en el segundo en vez de lo contrario, como sucedía con el crítico Richard Chase. Para este autor, el drama deriva directamente del rito, mientras que la narración mítica y la lírica presentan como modelos principales los llamados mitos profético-epifánicos e, incluso, en última instancia, los mismos sueños.

La de Frye es una de las clasificaciones de los mitos y los símbolos arquetípicos más recurrente para los estudios de mitocrítica, que no siempre la han encontrado necesariamente digna de reconocimiento. Para el crítico existen en la literatura tres tipos de organización de los mitos: el primer tipo es el del mito en su forma pura, relativo a los dioses y a los demonios, construido bajo la forma de dos mundos contrapuestos y de dos aspectos de la metaforización asociados a la oposición entre lo que se desea y lo que no se desea. En este tipo de mito, la identificación es puramente metafórica. Existen, sin embargo, otras dos formas de imaginación, no metafóricas, sino analógicas, en la que se basan las comparaciones, analogías, asociaciones, y también las "sustituciones" de varias clases. De este modo se crea, no tanto una metáfora estricta, sino lo que se ha denominado como un cierto "ambiente" metafórico general. Es el aspecto constructivo del mito lo que se asocia principalmente al metaforismo, mientras que la denominada "significidad" está principalmente vinculada al aspecto descriptivo del mito.

Dentro de la teoría de los símbolos, Frye identifica cuatro contextos diferentes en los cuales puede inscribirse la obra literaria: fase literal, fase descriptiva (el símbolo como motivo, es decir, como parte de la estructura verbal y como signo en las relaciones con el mundo objetivo), la fase formal (el símbolo como imagen con una inagotable riqueza de significados) y la fase propiamente mítica, en la que el símbolo es un arquetipo comunicable.

Para Frye, que hace hincapié en que el núcleo del principio comunitario de la poesía es propiamente el mito, éste no es en realidad algo externo a la literatura, sino que está conformado por sus mismos principios, ya que la unidad de la literatura para el autor es el símbolo, mientras que la unidad de la narración corresponde al rito, y el arquetipo (entendido como un símbolo natural dotado de significado "humano") es la unidad de la comunicación poética. Como señala Meletinski,

> Frye, aun utilizando los modelos estructurales mitológico-rituales elaborados por Frazer y Jung, separa estos modelos de la hipótesis que sitúa el origen de su sustrato material fuera del propio pensamiento mitopoético. Se trata de un planteamiento del problema que refleja las concepciones estético-literarias de Frye, en parte influidas por la "nueva crítica" (Meletinski, 2001: 108).

Para el estudioso ruso, estas razones dadas por Frye fundamentan y legitiman el análisis de la literatura en los términos de mito, rito y arquetipo. Sobre la validez de los tipos míticos a lo largo de la

historia de la literatura, Frye afirma que estos reaparecen, no sólo en Shakespeare, punto de referencia fundamental en el estudio de la reconversión del mito en la literatura moderna, sino también en la novela y en el cine del sigo XX. Por ejemplo, podemos rastrear la muerte y resurrección de Perséfone desde las obras shakespereanas, hasta Poe y Hawthorne, e incluso, con algo más de dificultad, ciertamente, podemos llegar a encontrar sus rastros en la novela realista decimonónica, como en *Anna Karenina*.

Aunque Frye parte de dos teorías que pueden ser poco "aceptables" en sí mismas, sí podemos encontrar diversos puntos acertados que requieren cierta matización, enfocada fundamentalmente al ritualismo y a la psicología analítica. No debemos olvidar que la crítica literaria de inspiración mitológico-ritual nace de la síntesis de Jung con el ritualismo.

Pese a lo adecuado de algunos de los puntos relacionados con su crítica, los estudiosos insisten en que también puede reprochársele a Frye su reduccionismo antihistoricista, puesto que remite todos los aspectos de la literatura a la tipología mitológica, como hace el profesor Robert Weimann, quien señala que

> *As a cultural institution, a literary canon may be defined as a publicly circulating, usable body of writing which, by definition, is held to be as much representative of certain national or social interests and traditions, as it is unrepresentative and exclusive of others. In fact, the very representativity of this privileged body of writing appears as a sine qua non for its function as a tradition or heritage, for receiving and projecting patterns of social, cultural and national identity* (Weimann, 1988: 68).

En cuanto a la relación entre mito y cuento, Potebnia, –cuyo trabajo destacó entre los investigadores rusos del mito (que fueron los que con más rigor y profusión investigaron sobre los matices de esta interrelación)– asoció lengua, folclore y literatura, basándose en la convicción de que la palabra, entendida mitológica y simbólicamente, es el paradigma de cualquier arte verbal. Para él, el mito es un acto consciente del pensamiento, puesto que, al igual que sucede con el lenguaje, podemos conocer y explicar cierto objeto mediante una combinación de determinados signos dados. Otro estudioso ruso, Veselovski, por el contrario, asocia el mito con la etnología y su trabajo se basa fundamentalmente en explicar las combinaciones entre los temas folclóricos, las instituciones, usos y ritos primitivos. Aunque a la hora de relacionar el mito con el rito, y por tanto, con la religión y la fe, es imprescindible remitirse a la diferenciación que realiza Losev, que establece dos campos distintos para el mito, el que se mueve dentro de la fe y el que se relaciona con el arte, que no exige creencia puesto que la fantasía artística es sólo metafórica.

Para Boris Tomachevski, las obras literarias pueden clasificarse en dos grupos, según tengan o no "fábula". En primer lugar, están los cuentos, novelas y poemas épicos, mientras que las obras sin fábula son descriptivas (principalmente la poesía descriptiva, didáctica, lírica, de viajes): «El tema de la

obra con fábula constituye un sistema más o menos unitario de hechos, derivados el uno del otro, y recíprocamente relacionados. Es precisamente el conjunto de los acontecimientos en sus recíprocas relaciones internas a lo que nosotros llamamos fábula» (Tomachevski, 1982: 183). Fue este crítico ruso el encargado de introducir la primera clasificación de los motivos según su importancia respectiva para la fábula y la trama (motivos ligados y libres, con la categoría especial de los motivos introductorios) y según su contenido de acción (motivos dinámicos y estáticos).

Para Antonio García Berrio, la relación entre el mito y la literatura se articula en torno a la capacidad simbólica del primero, que engloba en sí mismo todos los posibles temas literarios:

> Las entidades literarias, las ficciones y personajes del texto son recubrimientos miméticos o conceptuales de formas simbólicas puras y de mitos narrativos [...]. Los grandes símbolos antropológicos forman el espacio terminal al que conducen todos los mitos literarios. El mito es, como se sabe, el desarrollo temporal y narrativo de una intuición simbólica pura y atemporal. Es una historia que desarrolla la comprensión del símbolo (García Berrio, 1989: 370).

Son cuatro áreas las principales fuentes que suministran materiales a las literaturas por encima de las fronteras políticas y lingüísticas: la primera tradición, la más destacada, es el legado de la mitología clásica grecolatina. En segundo lugar, se cuenta con la tradición mítico-religiosa, la judeo-cristiana visiblemente relacionada con la mitología clásica.

Junto con los mitos bíblicos, hebreos y fundacionales del cristianismo que son la inspiración principal para la literatura, encontramos también las leyendas populares, que reproducen muchos de los patrones del pensamiento mítico/religioso (como por ejemplo, el ciclo artúrico), y los mitos literarios, que pueden tener su origen en una leyenda popular paraliteraria (en el caso de Don Juan y Fausto) o proceder directamente de la tradición literaria (Hamlet, Lear, Quijote) y han sido estos mitos literarios los que han tenido la suficiente fuerza como para engendrar una larga descendencia espiritual tanto dentro como fuera de sus propios ámbitos culturales (Naupert, 2001: 95).

Finalmente, también la historia y sus personajes más relevantes han suministrado un alto número de temas a la literatura, al igual que los conceptos más abstractos, relacionados con los sentimientos humanos: «Es obvio que estos conceptos [amor, amistad] implican tal grado de abstracción que no son asimilables de manera directa a las situaciones o constelaciones paradigmáticas que encontramos reflejadas después de los motivos macrotextuales» (Naupert, 2001: 96).

Para Claudio Guillén, la relación entre la literatura, el mito y la realidad nos ayuda a comprender y a asumir esta última: «La literatura y el mito no describen ni miden el entorno en que residimos sino que lo absorben y modelan, convirtiéndolo en un espacio nuestro, más humano, más íntimo; y también más tolerable, a través de la distancia anímica que mantenemos ante las invenciones poéticas» (Guillén, 1985: 301).

Por su parte, Earl W. Count considera que el mito puede llegar a identificarse con la literatura, pues se puede atribuir a ambos una misma “gramática del mito”. Según explica Count, la mitología reproduce la realidad al personificarla, en función de los fines y de las representaciones axiológicas de la personalidad humana.

La separación entre los llamados “mitos originales” y el mito literario es el punto de partida de diversos tratados de estudios sobre mitocrítica, como es el caso de Ana Trocchi, que destaca como elementos y funciones constitutivas e identificativas del mito literario la pérdida del anonimato con respecto al mito etno-religioso, y el «carácter “fundacional” y “verídico” conservando, por otra parte (de acuerdo con la brillante síntesis de Sellier) la “saturación simbólica”, la estructura rigurosa dada por la presencia de un “escenario” recurrente (un esquema mínimo y fijo), la “iluminación metafísica” y la presencia de lo sacro» (Trocchi, 2002: 150).

El carácter polisémico y polivalente del mito, con continuas intersecciones con la historia cultural que lo reescribe y le otorga una nueva funcionalidad, es también un punto crucial; no olvidemos que el mito puede ser “refuncionalizado” a lo largo de la historia y recibir por tanto significados diferentes.

El símbolo, uno de los conceptos más trabajados por Gilbert Durand, tiene según éste dos exigencias: «debe aquilatar su incapacidad de “dar a ver” el significado en sí, pero debe también animar a creer en su pertinencia total» (Durand, 1993: 22).

Podemos encontrar tres niveles de aparatos simbólicos, que pueden servir de repertorio mecánico: nivel “verbal”, que lleva a todo simbolismo a animarse en situaciones dramáticas, en el sentido etimológico del término, el nivel del epíteto y del sustantivo, en el que el símbolo se fija en algunas cualidades y el nivel cultural, en el que el símbolo se encarna histórica, sociológica e incluso culturalmente en unas circunstancias particulares. Como señala Durand «es la mitología la que resulta ser el perfeccionamiento ejemplar del génesis del símbolo» (Durand, 1993: 26).En sus trabajos, el crítico recalca que el arte y la religión pertenecen a diferentes regímenes «e incluso en el interior de la religión el mito no está en el mismo régimen que el rito» (Durand, 1971: 98).

Siguiendo a Lévi-Strauss, no es lo mismo contar el mito que comprenderlo, puesto que la primera acción apunta a la singularidad convencional de los sintemas, pero comprenderlo invoca el sentido propio del mitema. A la hora de comprender el mito, entre los primeros escollos que debemos salvar, está el de la nominación. El nombre del personaje mítico intriga cuanto más desconocido y lejano es. Para Bachelard, el tratamiento del hecho comparatista exige las mismas precauciones que el tratamiento de la imagen: «El análisis hace que surjan en el texto una pluralidad de elementos extranjeros, cada uno de los cuales conserva una existencia específica (su resistencia), sin dejar de vincularse a los demás (su flexibilidad)» (Brunel, 1994: 35). La mezcla entre el elemento mítico y las citas textuales complica más aún la red de alusiones y referencias extranjeras.

A esta compleja red de referencias se la denomina *ley de irradiación*. Ya desde el epígrafe de un texto, que puede estar en otro idioma, o pertenecer a un autor extranjero, por ejemplo, se irradia hacia

esa cultura, ese autor o ese tipo de literatura. Por ello, asegura Pierre Brunel:

> Podemos imaginar dos fuentes de irradiación subtextual. Una es el conjunto de la obra de un escritor determinado: una imagen mítica, presente en un texto de este escritor, puede irradiar en algún otro texto, en el que no es explícita. Otra es el mito en sí y su inevitable resplandor en la memoria y en la imaginación de un escritor que ni si quiera tiene necesidad de hacerlo explícito (Brunel, 1994: 46).

Pero también podemos encontrar lo que se denomina como irradiación destructiva, la perversión del mito. Un claro ejemplo de ello es Joyce, que pervierte los elementos míticos de la Odisea en su *Ulysses* (las sirenas, miss Douce y miss Lydia, tienen una desagradable voz chillona, por ejemplo). Este modo de malear y trabajar el mito abrió camino a otros novelistas, que mostraron en sus obras la importancia que para ellos tenían el mito y la mitología hasta tal punto que, de tan visible que se hace, resulta incluso ridículo.

Para García Berrio, dentro del ámbito de lo imaginario deben establecerse diferencias claras entre las formas conceptuales de la imaginación (aquellos fenómenos fantásticos vinculados al espacio psicológico de la expresividad y de la ficcionalidad artística) y las estructuras antropológicas de la imaginación (son los fenómenos que subyacen, inadvertidos o subconscientes, en el establecimiento del sentimiento estético del valor y del alcance poético). García Berrio define el imaginario cultural como una «actividad endogámica de la fabulación artística, en la que la poesía se autoalimenta de la imaginación poética cristalizada en momentos privilegiados del mito» (García Berrio: 1989, 361). Y recalca que, al fin y al cabo, ha sido la literatura la encargada de fomentar y nutrir otra forma especial de la imaginación antropológica. El imaginario cultural se basa en la imitación de modelos, por lo que la propia literatura, sus objetos y creaciones, se convierten en «soportes míticos de la actividad imaginaria» (García Berrio, 1989: 361).

La evolución del mito a lo largo de la historia y los cambios generados en su esqueleto a causa de los trasvases que podemos rastrear de un mismo elemento mítico en diferentes culturas, dan lugar a la creación y variación de los propios sistemas mitológicos:

> Se acumulan de este modo nuevos sistemas y subsistemas mitológicos, fruto de una original "semántica generativa" y de transformaciones incesantes que crean complejas relaciones jerárquicas entre mitos. En el paso de un mito a otro se conserva y se manifiesta su "armazón" común, pero cambian las "comunicaciones" y el "código" (Meletinski, 2001: 82).

Como ejemplo de evolución de un tema a lo largo de la historia, podemos observar los cambios producidos en los mitos durante la era del matriarcado. Según la escuela de Marr, la "mitologicidad" era atribuida, exclusivamente, al matriarcado, mientras que la transferencia de las concepciones mitológicas en beneficio de quien ejerce el poder es característico del patriarcado. En el matriarcado, la antítesis

vida/muerte asume la imagen del dios que muere y resucita, y los principios masculino y femenino están en relación amor/odio. Al mismo tiempo la imagen femenina encarna a menudo el principio del mal y se asocia al dragón. En el patriarcado la mujer pierde en parte su carácter demoníaco, aunque comienza a matizarse con asociaciones a la maldad primigenia. Todos estos cambios modifican y transforman al sujeto.

La etnología del siglo XX ha demostrado que el pensamiento mitológico está asociado a la magia y al rito, que en las culturas primitivas funciona como un medio para sostener el orden social y natural.

Barthes explica la naturaleza del mito desde la imagen, no desde el símbolo, puesto que, para él el mito es «una palabra robada y devuelta. Solamente la palabra que se restituye deja de ser la que se había hurtado: al restituirla, no se la ha colocado exactamente en su lugar» (Barthes, 1983: 218).

A la hora de realizar un análisis de la imagen dentro de la literatura comparada llegamos a la conclusión de que ésta es una materia interdisciplinar por necesidad. Para Daniel-Henri Pageaux:

> Se trata de reinscribir la reflexión literaria en un análisis general que considere la cultura de una o varias sociedades [...]. Toda imagen procede de una toma de conciencia, por mínima que sea, de un Yo con respecto al Otro, de un Aquí con respecto a un Allá. La imagen es, así pues, la expresión, literaria o no, de una separación significativa entre dos órdenes de realidad cultural [...]. La imagen es la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo o el grupo que la han elaborado (o que la comparten, o la propagan) revelan y traducen el espacio, cultural e ideológico en el que se sitúan (Pageaux, 1994: 103).

Este camino conduce a ver que la imagen se convierte en un revelador, como indica el autor, particularmente sensible a los funcionamientos de una ideología.

En este punto volvemos a plantearnos la naturaleza originaria de la relación entre mito e imagen: «La imagen como doble posible del mito: la asimilación no tiene porqué sorprender puesto que hemos establecido un paralelismo entre lenguaje simbólico, lenguaje mítico y lenguaje mitológico. La imagen puede tener, como el mito, esta capacidad de contar, de reactualizar una historia que puede llegar a ser ejemplar» (Pageaux, 1994: 119-120).

Cómo un texto llega a convertirse en un objeto cultural específico, en el instrumento de comunicación simbólica es algo que debe atender la intertextualidad, no tanto el funcionamiento del texto, sino el modo en el que el propio texto es creado y comprendido.

Aunque no vayamos a tratar la materia en profundidad, en el estudio del mito de la mujer fatal debemos hacer mención al campo de la imagología. Según señala Nora Moll:

> Por imagología se entiende, pues, el estudio de las imágenes, de los prejuicios, de los clichés, de los estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite, desde el convencimiento de que estas *images*, tal y como se definen

comúnmente, tienen una importancia que va más allá del puro dato literario o del estudio de las ideas y de la imaginación artística de un autor. El objetivo principal de las investigaciones imagológicas es el de revelar el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria precisamente porque en ellos se condensan las ideas que un autor tiene de su propia cultura y la manera en que él mismo se coloca en ella, es decir su propia identidad cultural (Moll, 2002: 349).

Pese a que nadie es más "otro" que la mujer para la tradición patriarcal, por lo general no se suele hacer referencia a esta contraposición en los estudios tematológicos.

Se habla de *Carmen* de Mérimée como difusión del estereotipo de la cultura española, pero no como difusión del estereotipo de un tipo concreto de mujer, pese a que, como señala Pageaux, ayudó a propagar, no sólo un tipo social y cultural, sino el propio tipo de la mujer fatal.

Aunque para los estudios del imaginario, la imagología ha sido considerada siempre un área "menor", lo cierto es que en los últimos años se ha profundizado considerablemente en la difusión de los estereotipos. Las principales escuelas europeas fueron la de Hugo Dyserinck, conocida como la "escuela de Aquisgrán", nacida en los años 60 y 70 y cuyos integrantes eran partidarios de separar los estudios imagológicos de la tematología; y la creada en los años 70 impulsada por el comparatista francés Pageaux. Para ambas corrientes resultó fundamental distanciarse de los presupuestos teóricos de la imagología positiva tradicional.

Dentro del campo de la imagología podemos encontrar otros interesantes conceptos de menor peso estructural, como es el de *images* frente al de *mirages*[15], es decir: la imagen más cercana a la realidad, frente al estereotipo con su carga de generalización y falsedad.

Sin embargo Werner Sollors (1993: xxi) clasifica la imagología como subcampo de la tematología:

La imagología se ocupa del estudio de tipos nacionales (individuales y colectivos) y su representación en las literaturas foráneas [...]. Se trata, pues, del análisis de images (imágenes) y /o mirages (espejismos, falsas imágenes o clichés estereotipados) en textos literarios que reproducen esta "mirada" sobre naciones y pueblos extranjeros (Naupert, 2001: 107).

Para Cristina Naupert, los conectores temáticos

pueden servir tanto para establecer relaciones entre textos literarios y otras creaciones artísticas, como para interrelaciones, expresiones de arte verbal con otros textos no artísticos (cf. Beller, 1981: 113 y ss.; Chevrel, 1989). No obstante, hay que mantener algunas reservas al respecto: una interdisciplinariedad, sin límites es tan poco útil y practicable como una intertextualidad que pretende constituirse como cámara de ecos infinitos (Naupert, 2001: 61-

[15] *Mirages* es un préstamo lingüístico para evitar la asociación con la imagen poética.

62).

Pese a lo acertado del juicio de Naupert sobre los peligros que implica una interdisciplinariedad ilimitada, no debemos perder de vista que, como señala Pantini (Pantini: 2002, 231) la mejor manera de abordar el estudio de los temas, los motivos y los mitos literarios, es la de no quedarse encerrado en el ámbito de la literatura.

1.4. Acercamientos metodológicos a la literatura comparada.

A la hora de plantearse unos presupuestos metodológicos para enfrentarse al acercamiento del estudio del mito de la mujer fatal en las distintas literaturas europeas, a lo largo de la historia, nos encontramos con tantas opciones como problemas.

El trabajo del comparatista exige una metodología comparatística concreta, y para poder realizar este estudio de la más completa de las maneras, siguiendo a Schmeling, debemos dilucidar los tres componentes esenciales de una metodología: el contexto histórico-científico, los tipos de comparación (las relaciones existentes entre los diversos miembros de la comparación) y la propia comparación orientada metodológicamente.

De cara a nuestros intereses, existen seis formas distintas de acercarse al estudio del tema que nos interesa, cada una de ellas avalada por importantes escuelas y figuras de la literatura comparada.

En primer lugar, siguiendo a Simone Jeune[16], podemos proponer la distinción básica entre dos grandes subcampos: los estudios que tienen por objeto un personaje (tipos legendarios –míticos– e históricos, tipos sociales y profesionales) y por otra, los dedicados a un objeto más abstracto (casi ilimitado) los temas, los *sujets*.

Por otra parte, y en segundo lugar, hay que contemplar la posibilidad de acercarse a los presupuestos de la escuela comparatista francesa y a la figura de Chevrel, que dedica un capítulo entero de su libro *La Littérature comparée* (1989) a profundizar en los mitos literarios, cuyo estudio ocupa para él el lugar de la tematología. Como señala Naupert: «Es cierto que en el comparatismo francés ha habido siempre más inclinación hacia el estudio de los mitos, un concepto usado tan ampliamente que se ha convertido en un término igual de impreciso y polisémico, como lo es también el concepto de tema» (Naupert, 2001: 27).

Como hemos dejado claro anteriormente, el paso de tema a mito, desde un punto de vista exclusivamente terminológico, no aportaría necesariamente más claridad al campo. Según afirma Anna Trocchi,

> Para el estudio comparatista de los mitos literarios se abren, pues, múltiples perspectivas metodológicas, que van desde el análisis de las estructuras del texto (el esquema mítico) y

[16] JEUNE, S.: *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*. Paris: Minaras, 1968.

> desde la definición de las unidades sintagmáticas del mito en cuanto récit-narración (de acuerdo con la hipótesis de trabajo de A.J. Greimas, relacionada con los trabajos de V. Propp y de C. Lévi-Strauss), a los problemas de la intertextualidad y del paso de una versión a otra del mito literario, al análisis de la relación entre mito e historia cultural (fundamental en la perspectiva de su resonancia colectiva), a la cuestión crítica de la relación entre el mito y las modulaciones, personales o históricas, del imaginario de un escritor, de una época y de una cultura (Trocchi, 2002: 155).

Chevrel, para el trabajo comparatista aplicado, recomienda el uso de invariantes, los mitemas, y no los modelos ideales, que contienen *a priori* cualquier posible desarrollo posterior (la fórmula de Lévi-Strauss). Aunque se debe ser cuidadoso a la hora de relacionar las pautas literarias de validez general, las constantes (con el peligro que el propio concepto estático entraña en la evolución literaria) con la diferencia experimentable, en la que debe basarse la actividad comparatista, que debe ser perceptible tanto en lo estético, como en lo social, lo ideológico y cosmovisionario, y, cómo no, en lo lingüístico.

Sin lugar a dudas, uno de los mayores aportes desde el punto de vista metodológico es el realizado por Manfred Schmeling en su *Teoría y praxis de la literatura comparada*, en el que dedica un capítulo entero a la exposición y análisis de los distintos tipos de acercamiento con respecto al método, que se pueden realizar en la literatura comparada. Según este autor:

> La ciencia general de la literatura –y eso vale desde la perspectiva científico-teórica para la ciencia general– considera todo lo que se rige por leyes y es constante en el objeto de la investigación como algo en cierto modo "evidente". Considera de antemano el aspecto invariante como rector, en tanto que la ciencia comparada de la literatura, una vez que existe un fundamento de la comparación, vive precisamente de los desplazamientos y divergencias dentro de los procesos supranacionales (Schmeling, 1981: 17-18).

Para él, existen cinco tipos o métodos básicos de comparación, que enumeramos aquí y que desgranaremos y analizaremos con detalle más adelante. El primero de estos tipos es el que corresponde a la comparación monocausal, que se basa en una relación genética entre dos o más miembros de la comparación. Este tipo, que utiliza métodos factualistas-positivistas, tuvo como principal defensor a Van Tieghem, en el siglo XIX, y se centra en buscar el canon de lectura del autor recipiente, así como el grado de parentesco:

> Pero si la actitud empírica fundamental había obligado a la comparatística en tiempos anteriores a ser casi exclusivamente inventario histórico [...] ahora más bien proporciona los presupuestos para que "puedan ser captadas las condicionalidad y consecuencia de una

> simbiosis concreta interliteraria”[17] (Schmeling, 1981: 21).

El segundo tipo se basa en la relación causal entre dos o varias obras de distinta nacionalidad, enfocada ésta desde el punto de vista de la recepción productiva, y se amplía con una dimensión extraliteraria (el proceso histórico en el que se insertan los miembros de la comparación). Para este enfoque, el método adecuado es la investigación de la recepción, que se diferencia de la investigación de las influencias (más acorde con el primer método) porque coloca en el centro de su interés las estaciones de la elaboración del texto: «La investigación de la recepción desde una visión comparatista está siempre ligada materialmente a contextos que resultan interliterariamente (entre varias literaturas nacionales) o intermedialmente (entre varias formas artísticas de intermediación o disciplinas)» (Schmeling, 1981: 22).

Dentro de la investigación de la recepción encontramos dos enfoques, dos matices imprescindibles para la comprensión de un texto literario desde este punto metodológico: las expectativas y las influencias. Para Schmeling, estas influencias, sean del tipo que sean, no pueden explicarse únicamente de un modo causal, de obra a obra, de un autor a otro, o entre naciones. La influencia ha de insertarse como una “recepción productiva”, en un complejo proceso que engloba los tres vértices de la recepción: el autor, la obra y el propio público (Moog-Grünewall, 1981: 75).

La gran diversidad de estratos que existe en este campo de investigación llega, para el estudioso alemán, de la compleja relación entre diacronía y sincronía:

> Mientras que en una comparación horizontal o sincrónica entre producción, recepción y nueva producción se puede contar con un alto potencial de notas comunes condicionadas histórico-literaria o social-políticamente [...], una comparación vertical, en la que los miembros de la comparación se encuentran históricamente muy alejados entre sí, tendrá que orientarse mucho más decididamente hacia las variantes (Schmeling, 1981: 22).

La controversia en este método llega al relativizar el sentido del texto basándose en el contexto histórico de la recepción, interpretación y creación del propio texto. Para autores como Wellek, (Wellek: 1973) el peligro de un historicismo relativista consiste en la deshumanización de la literatura, y la devaluación de la pregunta fundamental por la literaturidad, por lo que denominamos la “esencia” del arte y la poesía. Debemos tener en cuenta que Wellek estuvo en todo momento a favor de la consideración total de la literatura, más allá de las influencias y condicionamientos causales, pues, como sucedió después con el *New Criticism*, existe una tendencia clara a la ciencia literaria por excelencia.

El camino metodológico de la escuela romanística, por otro lado, trabaja la investigación tanto de los motivos como de los temas, y resulta especialmente fértil, sobre todo desde el punto de vista histórico-literario. En esta línea, Beller afirma:

[17] La cita pertenece a Dionỳz Ďurišin, *O literárnych vzťahoch* (1976), p. 59.

> Este ejemplo [la obra de Petriconi, *La inocencia seducida*] ha mostrado la posibilidad de que, partiendo de materias y motivos claramente perfilados, se puede exponer la historia de la literatura no sólo nacional-filológica, biográfica, epocal y genéricamente sino también como una historia de los temas literarios (Beller, 1981: 106).

La llamada crítica marxista entra dentro de la clasificación en el tercer puesto, en la comparación basada en analogías de contexto, que cuenta con un trasfondo literario común para los distintos textos de la comparación. Para la realización de este método, deben hacerse referencia, mediante notas empíricas, al contexto social al que pertenece la obra. Por ejemplo, el *motivo* de la gran ciudad; debe señalarse la constancia de éste, vinculado a la semejanza de la situación extraliteraria, social y económica.

En este tipo de comparaciones, el peligro es que la literatura sólo sirva para ocasión o vehículo de *excursus* histórico-sociales.

En el lado opuesto está la crítica que parte desde un punto de vista ahistórico. En ella el centro es el interés estructuralista por el producto literario, que, basándose en una metodología fenomenológica general, recurre a métodos estético-formales, estructuralistas, lingüísticos, semióticos y psicológicos, es decir, debe haber una flexibilidad metodológica, en tanto en cuanto, ésta sirva al objeto de la investigación: «La ciencia literaria que trabaja con medios sicológicos (sicoanalíticos) ha demostrado ya –ante todo en unión con la teoría de los mitos– su función auxiliar para la comparatística» (Schmeling, 1981: 26-27).

Esta crítica aboga por una interpretación inmanente del hecho literario, que se aleje de la condicionalidad histórica y social. Concibe la obra literaria como un hecho autónomo, que muestra su carácter artístico, concretamente, desde su supratemporalidad y la perduración de los condicionamientos genéticos, en donde para nada contribuye a su esclarecimiento la historia de sus influencias y sus efectos en la sociedad. Pues, para el método ahistórico, los supuestos condicionantes histórico-sociales resultan del todo irrelevantes para la comprensión de la obra, lo que, al fin y al cabo, resulta un error tan visible como el hecho de tener sólo en cuenta el condicionamiento temporal para el análisis de un tema.

En último lugar, encontramos la crítica literaria comparada, en el que la comparación como procedimiento heurístico tiende a la confrontación de diversas actitudes críticas, a los distintos métodos, en un sentido más estricto. Para Schmeling, esta crítica no se dirige exclusivamente a los propios objetos literarios, sino que los capta mediatamente, es decir, en el nivel de la descripción, de la interpretación y de la valoración (Schmeling, 1981: 27). Es importante, en todo momento, tener presente la diferencia entre método y objeto, pues, como señala el crítico alemán, la tarea comparatística no puede ser simplemente el "comparar" una obra literaria con métodos que están presentes en la propia elaboración de las estructuras.

Aunque resulte en ocasiones compleja de abarcar, también podemos recurrir a la ambición

enciclopédica de Etiemble, que hace de la ciencia literaria comparativa la herramienta de búsqueda y comparación de notas comunes entre culturas muy heterogéneas.

En resumen, podemos sintetizar estos cinco métodos desde el punto de vista de los estudios tematológicos historicistas (el primer y segundo tipo) como el estudio de la historia de temas y motivos particulares, que son en alto grado comparativos (aunque no siempre lo sean en el sentido práctico, estrictamente hablando).

Para Beller la "comparación activa" debe cumplir las siguientes exigencias:

> A la comparación activa pertenece en primer lugar la puesta en relación de estructura de la fábula, motivos, trazos individuales, imágenes, *topoi* y metáforas de un Stoff complejo, atravesando incluso los límites de la estricta cronología. En segundo lugar, la interpretación contrastiva de las obras, cuyo análisis temático y técnico –y porqué no ante el transfondo del contexto histórico– permita un enjuiciamiento comparatístico (Beller, 1970: 21).

Es imprescindible tener en cuenta en este área la relación entre el objeto de la comparación y la metodología utilizada. Para Schmeling en el trabajo práctico, la base de la comparación se subordina en cierto sentido hipotéticamente al objeto de ha de investigarse desde el punto de vista comparativo. Partimos de la base de un motivo determinado, de la estructura de un género, de las condiciones históricas, etc. para examinar su objeto en conexión con el correspondiente retículo. Como señala el crítico: «La comparatística, en cuanto tal puede intervenir sistemáticamente en la discusión metodológica (crítica literaria comparada), pero en este casi ella debe saber de antemano que aquí se trata de una contraposición (metacrítica) de los instrumentos» (Schmeling, 1981: 13).

Otro de los enfoques metodológicos con el que podemos acercarnos al estudio del mito de Lilith en las literaturas europeas, a través del tiempo, es el llamado método de "temática selectiva", es decir, el estudio de la mutación y migración de los temas perennes a través del tiempo y a lo largo de diferentes espacios culturales. Según Doležel (1995: 89 y ss.), existen aquí dos tendencias intrínsecas: los estudios folclóricos y la literatura comparada.

Naupert, por el contrario, opina que la tematología comparada sólo se puede entender en su origen como un depósito, una prolongación y ampliación de los logros acumulados por los estudios folclóricos, y no concibe ambas disciplinas como entidades separadas (Naupert, 2001: 73).

Según Elisabet Frenzel (1980: 46-70 y 89-93), las variaciones de los núcleos temáticos pueden analizarse desde dos puntos de vista: la "sinonimia temática" (es decir, la simbolización de diversos temas en un significado solidario) o la "polisemia temática" (en la que el núcleo temático puede presentar diferentes significados variables a lo largo de su recorrido histórico). Esta es la causa principal de su permanencia. Sin embargo, no todo es cambio: la tradición es también permanencia a lo largo del tiempo.

Otro de los representantes del estructuralismo francés, Gérard Genette, explica en *Nouveau*

discurs del récit (1983) que prefiere analizar cada carácter en sus partes constituyentes: denominación, descripción, focalización, relación con el momento narrativo y citación de costumbres y pensamientos (perspectiva intratextual), pero que, sin embargo, la tematología tiende a analizar cada personaje como entidad autosuficiente y autónoma puesto que sólo desde este punto de vista, un personaje puede llegar a ser portador de valores culturales compartidos (perspectiva intertextual). Este último enfoque nos será de una mayor utilidad a la hora de analizar la figura de la mujer fatal y los valores que representa en distintas épocas y lugares.

La diferencia entre ambas perspectivas es similar (pero no idéntica) a la que otros estudiosos de la metodología comparatista, como Frenzel, han establecido en torno al corte longitudinal o estudio diacrónico (*längsschnitt*) y corte transversal o estudio sincrónico (*querschnitt*).

El primero consiste en trazar el desarrollo de componentes temáticos desde su origen (tan remotos a veces que no se pueden llegar a determinar con certeza) a través de la historia literaria. Este tipo de análisis está destinado, principalmente, a justificar el cambio de ideas de una época a otra.

Resultó extremadamente interesante para este tipo de estudios el advenimiento de la modernidad estética a finales del siglo XVIII, pues se puede analizar cómo un tema es tratado desde el paradigma de la *imitatio* y cómo sigue teniendo interés cuando la literatura moderna lo recoge sin ataduras que coarten al genio creador.

Mientras que en el primer corte hay una selección mayor, en el transversal se pueden ver un mayor número de reformulaciones de un tema por una generación o un período delimitado de la historia de la literatura.

El corte transversal sin limitaciones temporales ni espaciales dará lugar a la denominada universalidad temática que puede analizarse desde la validez universal de algunos temas que Goethe habría denominado "lo general humano": una visión global y universal de una poligénesis temática «que parte de un sustrato humano universal del cual pueden surgir parecidas o idénticas formulaciones a lo largo del tiempo y el espacio» (Naupert, 2001: 133) o desde el complejo comparatismo planetario de Étiemble, un método poco trabajado en la literatura comparada, no sólo por ser, como ya hemos visto, de gran dificultad, sino porque implica prestar una atención máxima a la visión unitaria y uniformadora de las distintas literaturas y acabar con el enclaustramiento en el relativismo histórico, las reivindicaciones nacionalistas, etc.

Como señala Naupert, un estudio tematológico debe abarcar las diferencias de una misma tradición literaria e, incluso, llegar a contraponer las semejanzas de distintas tradiciones. Para Gilbert Durand (1993: 37), se puede «tratar también el relato mítico bajo el prisma de la diacronía diseminatoria y de la sincronía combinatoria (redundacia)».

Para enfocar de la manera más completa y adecuada el tipo de estudio al que nos enfrentamos, debemos abarcar y tener en cuenta, en el grado que corresponda, distintos tipos de opiniones y trabajos metodológicos. Es imprescindible remitirse en ocasiones al estudio de la tradición literaria, tanto desde la sincronía como desde la diacronía de los estudios más historicistas, y a la adecuada fusión de ambos

cortes, como hemos visto. Tampoco podrá ignorarse lo que el psicoanálisis tiene que decir al respecto y, al ser éste un estudio que nos remite directamente al tratamiento de la figura femenina, deberá tener su propio espacio la crítica feminista, cuya principal portavoz, Margaret Higonnet, inauguró el estudio de la tematología en este ámbito. Para ella, el estudio de los personajes y tipos femeninos y de su representación en los textos literarios, es una de las áreas mejor desarrolladas en el aspecto comparativo. Como comenta Naupert, aunque sin profundizar en estos matices del estudio del tema,

> Para la crítica feminista [...] podemos establecer un catálogo temático aproximado que incluiría los siguientes elementos de creación y tematización de la identidad femenina en la literatura [...] la violencia (física y psíquica) contra la mujer (y su cuerpo) en sus diferentes espacios vitales (violación, discriminación, subyugación doméstica) las relaciones y roles sociales de la mujer [...], incluyendo la tematización de relaciones conflictivas con sujetos masculinos dentro de las instituciones sociales (dominio de maridos, hermanos, padres), además de atender aspectos como la mujer en cuanto puro objeto material (prostitución), amenaza (v.gr. la diabólica *femme fatale*) (Naupert, 2001: 49-50).

Han sido muchos los estudios que la crítica feminista ha realizado en relación a la representación escrita de personajes y tipos femeninos, acercándose en ocasiones a lo que podemos definir como la delimitación de arquetipos que, a lo largo de la historia de la literatura, han contribuido a configurar la identidad de la mujer en la letra impresa.

La estadounidense Camille Paglia, en uno de sus primeros trabajos, *Sexual Personae. Arte y Decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson,* ha empleado la sexualidad y el conflicto entre sexos como una categoría cognitiva con la que se interpreta toda la historia cultural de Occidente, desde las artes figurativas a la literatura. Como señala Gajeri «Paglia –quien critica el feminismo pero adopta la lógica del *gender*– formula de manera provocativa la equivalencia de sexo y poder y sostiene, parafraseando a Aristóteles, que si somos "animales jerárquicos", no puede haber paridad entre hombres y mujeres, y sin embargo la dinámica de los géneros está en la base de toda cultura» (Gajeri, 2002: 443).

Como ya hemos señalado anteriormente, otra de las más destacadas líneas metodológicas para acercarse al estudio del mito es la línea de la psicocrítica freudiana, que siguen estudiosos como Charles Mauron y que, en ocasiones, presenta planteamientos similares a los de la investigación tematológica, con nociones claves como la metáfora obsesiva, la red de asociaciones o la agrupación entre imágenes y mito personal.

Sin embargo, debemos señalar que, pese al interés que estos estudios presentan, a nivel de psicoanálisis, el plantearse las obsesiones temáticas en término de patologías personales hace que la materia estudiada se observe desde un punto de vista muy restrictivo. Lo ideal debería ser abarcarlo todo y poder completarlo con distintas perspectivas que enriquezcan el estudio y no que lo acoten de un modo forzado y poco práctico.

Otros autores, como Claudio Guillén, se plantean los beneficios de un estudio que se centre en

la trayectoria histórica de un tópico, su evolución a través del tiempo, desde un punto de vista exclusivamente diacrónico: «¿No convendría más bien, desde una perspectiva histórica, trazar la trayectoria de un tópico, de sus alternativas, su enriquecimiento, su agotamiento?¿Su estructurable diacronía?» (Guillén, 1985: 290).

Pero el uso de una perspectiva exclusivamente historicista resulta tan poco completa, tan llena de carencias, como las demás. En distinta perspectiva del mismo enfoque se encuentra la obra de Van Tieghem, que aboga por la comparación como método de la historiografía literaria, como complemento de la historiografía literaria comparada por la ciencia general de la literatura, basándose en relaciones analógicas no-causales.

Anna Trocchi, metodológicamente, para el estudio del desarrollo de un mito particular, similar al que vamos a realizar en esta tesis, remite al trabajo de Jean Rousset, *El mito de Don Juan*, donde el elemento básico del análisis está constituido por la identificación de las unidades invariantes que definen, en sus relaciones estructurales, el escenario, o sea el modelo mítico permanente, que es lo que asegura la transmisión de la identidad del mito y su resistencia a través de la sucesión histórica en sus diferentes versiones. Deben relacionarse los textos y el "modelo" mítico para poder destacar la continuidad de los elementos invariantes y la aparición de variantes que afectan a cuestiones de poética y de imaginario individual, de horizontes contextuales y de arraigo de un terminado sistema cultural y literario.

A la hora de enfocar la metodología del trabajo comparatista, el profesor García Berrio expone la posibilidad de estudiar los constituyentes simbólicos de manera individual, como hace Bachelard, y el acercamiento a la semántica simbólica del psicoanálisis:

> Existen dos clases de acercamiento al símbolo en las metodologías del Mitoanálisis. De una parte, la atención que aísla, desmenuza e identifica los constituyentes simbólicos individuales. Una actitud ejemplar de este género sería la más conocida de Gaston Bachelard. Su universo simbólico se constituye como una vasta cosmología imaginaria, que implantara sólo en un amplio texto posible el gran planisferio de la imaginación, los símbolos individuales extraídos e individualizados con indiferencia, incluso bajo la abstracción deliberada de sus alojamientos textuales concretos. Este sistema [resulta] inoperante a la hora de transferir la definición genérica de los símbolos a las estrategias de su convivencia en el interior del texto de los mitos, de los poemas y de los relatos novelescos. [...] Charles Mauron, siguiendo el ejemplo freudiano modificado por Marie Bonaparte, fue el primero en abordar, tal vez inexplícitamente, el acceso de la semántica simbólica a la sintaxis imaginaria constitutiva de mito y del tópico fantástico del texto literario (especifico aquí la noción habitual de "tópico" como tema central dominante de la macroestructura, en la acepción usual en los sistemas de Lingüística textual; T.A. van Dijk, 1977, p. 136). En efecto, el registro estadístico en los textos de las "metáforas obsesivas" implica la ponderación de constituyentes simbólicos unitarios, que se ordenan como subcomponentes progresivos hacia

> una entidad simbólica superior y más comprehensiva, el "mito personal" (Ch. Mauron, 1962, pp. 12-13)» (García Berrio, 1989: 397-398).

No debemos perder de vista que en todo momento, a la hora de enfrentarnos a los posibles métodos de análisis comparativo, existe el llamado trasfondo literario común: también se puede partir de elementos intraliterarios compartidos para trazar las afinidades de época que aglutinan semejanzas infra y extraliterarias en su interrelación dialéctica.

Para el tipo de análisis al que nos vamos a acercar en el estudio del mito de Lilith y sus descendientes en la literatura europea, deberemos realizar un compendio entre los tres primeros tipos de comparación propuesto por Schmeling (monocausal, investigación de la recepción, analogía de contextos), siempre teniendo en cuenta la concordancia con el modelo de corte (longitudinal, transversal o combinado) que estamos aplicando. Para Cristina Naupert: «El tratamiento de un tema particular, puede describirse, por una parte, estableciendo una red de transmisiones históricas (eje longitudinal) o, por otra, destacando lo diferente ante el transfondo de un contexto cultural análogo (eje transversal)» (Naupert, 2001: 140-141).

Por otro lado, al entrar en juego también la comparación interartística, aunque sea de manera un tanto superficial, debemos tener en cuenta que el método temático destaca en particular en los tipos de comparación entre otras artes (sus creaciones y creadores) como temas y tipos literarios, las analogías y contrastes ente el tratamiento de un tema en la literatura y las otras artes, la literatura como fuente de tipos, temas y motivos para otras artes; y finalmente, la historia de las ideas estéticas y literarias de una época determinada. Para estudiosos comparatistas como Naupert, el reto actual de la literatura comparada es la cooperación interdisciplinar, cuyos primeros pasos ya dio Chevrel, puesto que el trabajo con otras artes puede ayudar a una mayor comprensión global de la "trayectoria vital" de determinados mitos:

> Estos podrían precisar el rango de uno o varios mitos en diversos sistemas literarios en un cierto momento, identificar a los mitos dominantes, distinguir entre lo común (la referencia mítica compartida) y lo particular (el "colorido" nacional del mito) y, en resumen, incorporar este tipo de análisis a los estudios sistémicos de la literatura (comparada) [...]. La faceta transdiciplinar se concretiza, pues, de un modo peculiar en las relaciones interartísticas donde temas, mitos y tipos (el artista) constituyen una base de primer orden para establecer lazos de trans(inter)textualidad (Naupert, 2001: 28-31).

La colaboración interdisciplinar obliga a la unificación terminológica, como señala Beller, el lenguaje conceptual de la investigación, como corresponde a todas las ciencias, debe resultar adecuado, y en sí mismo coherente en cada caso y en relación con cada objeto. Y ya que, como se ha señalado, la más antigua relación tematológica, y también la más fructífera, existe entre la literatura y las artes plásticas, este vocabulario terminológico específico, debería abarcar también la interacción entre estas

áreas. Para Franz Schmitt

> Las comparaciones entre las artes orientadas tematológicamente son, en su planteamiento, menos problemáticas que las comparaciones histórico-estilísticas. Pues un tema individual exactamente perfilado puede ser considerado en obras de diversas artes como comunidad de la materia, sin que se pueda hacer el reproche de analogías vagas o asociaciones simplemente esbozadas (Schmitt, 1981: 174-175).

La problemática radica en cómo ir más allá de la comprobación de comunidades en la materia en dirección a una consideración de las cualidades artísticas de las versiones semejantes o iguales que han de investigarse tematológicamente. Schmitt pone como ejemplo de este caso la investigación sobre el tema del robo de Proserpina en la litertura y las artes plásticas, y a este respecto emprende la tarea de trazar tendencias de símbolos y tipos de símbolos de una historia de los dioses entendida en un principio desde un punto de vista estrictamente teológico-moral que con el tiempo va derivando en una visión estética. En este punto el crítico demuestra las correspondencias pictóricas con las configuraciones literarias de esta materia única.

Este acercamiento metodológico fue defendido también en su momento por Pichois y Rousseau en *La littérature comparée* (1967), donde abogaron por una literatura en dependencia de relaciones interculturales, interliterarias e interdisciplinarias (que abarcara desde la historia general de la literatura, centrándose tanto en los tópicos como en los géneros o los periodos, hasta una historia de las ideas, la filosofía o la política), que tuviera también en cuenta el estructuralismo literario, la tematología, las figuras literarias y la tradición. Estos autores vieron en la comparación un procedimiento heurístico para la investigación de las leyes literarias generales.

Finalmente, determinar cuál es la "materia" de la comparación, es también una de las áreas que más discusiones ha suscitado. Para Manfred Beller, esta materia suele encontrarse casi siempre antes y fuera de la propia creación poética, y es, de por sí, objeto o materia prima existente en el mundo de los sentidos y las emociones: sol, noche, luna, amor, odio, celos... (Beller, 1981: 104).

A la hora de llevar a la práctica el análisis de un mito, con una metodología comparatística y a lo largo de la historia de la literatura, sin duda, la figura arquetípica que más analizada ha sido la de Don Juan. La creación del hombre como seductor irresistible que nos ha llegado hasta hoy, debida más a las creaciones e interpretaciones que de él se hicieron en el siglo XIX (por Kierkegaard y E.T.A. Hoffmann, entre otros) que a su nacimiento en los albores del Barroco, es la encarnación de esta sensualidad, que años después, cuando se comience a perfilar el posarquetipo del donjuanismo servirá a los autores para llegar a conclusiones radicalmente distintas a las tesis de partida. Como señala María Moog-Grünewald

> El uso que hace Frisch del mito de Don Juan, más exactamente: del mito del donjuanismo, es comparable con el uso que, por ejemplo, hacen los llamados existencialistas Sartre y Anouilh del mito griego: el mito griego que se puede suponer como conocido generalmente por el público, sirve

sólo de eficaz bambalina para nuevos temas (Moog-Grünewald, 1981: 96).

Similar será en nuestro caso el análisis final del mito de la mujer fatal, que, una vez superado como tema central, sobre todo tras su uso, quizá excesivo, por el Romanticismo, volverá a la literatura convertido en un instrumento para la presentación de nuevos temas, en un motivo ya manido, que ha terminado por convertirse en un postmoderno fetiche recurrente en la literatura, el arte y el cine.

II. BÚSQUEDA DE LOS ORÍGENES DEL ARQUETIPO MITOLÓGICO DE LA MUJER FATAL.

2.1. Mitología sumerio-mesopotámica.

Rastrear los orígenes de un mito puede llevar hasta el comienzo de la Historia, en concreto, hasta el comienzo de la Historia escrita. Las raíces del arquetipo mitológico femenino encarnado en la figura de Lilith se asientan con fuerza en la tradición cultural mesopotámica y, posteriormente, en la sumeria. Si hablamos de sistemas mitológicos y literaturas con más de cinco mil años de antigüedad, se impone tratar de establecer unas fronteras más o menos estables que nos guíen a través de la ristra de nombres divinos que surgirán a lo largo de las siguientes páginas.

Sumer, considerada la primera civilización de la historia, se sitúa en Oriente Medio, en la parte sur de la Antigua Mesopotamia, donde, tras el año 3000 a. C., el pueblo sumerio creó un conjunto de ciudades estado entre las que destacó Uruk, que cuenta con una importante presencia en el conocido poema de Gilgamesh[18]. La expansión de la cultura de la ciudad por el resto del territorio mesopotámico dio lugar a la cultura sumeria. La importancia de este enclave para la cultura posterior es tal que aparece mencionado en la Biblia (Génesis 10:10) que atribuye su fundación a Nimrod, quien, posteriormente, fundó la afamada ciudad de Babilonia.

Cientos de años después, en 1792 a. C. Hammurabi ascendió al trono de Babilonia, construida en torno al año 2000 a. C., por entonces una ciudad con poca relevancia en la vida política, cultural y militar de la zona, que comenzó una expansión que terminaría en la conquista de Asiria y todo el norte de Mesopotamia.

En el año 3300 a.C., el pueblo sumerio inventa la escritura pictográfica, origen de la cuneiforme y establece, en su literatura, una constelación de mitos que perfilan las distintas personalidades de los dioses mesopotámicos.

Los orígenes del pueblo sumerio y de su lengua, que no es ni semítica ni indoeuropea, son aún un misterio. Lo que sí sabemos es que su presencia aceleró los aspectos de la vida cultural del Oriente Próximo. Crearon un sistema de escritura y cosmología revolucionario que precipitó el desarrollo de la literatura, el derecho, las matemáticas, la astronomía y el registro riguroso de archivos y

[18] Esta epopeya, la más extensa de Mesopotamia, es babilónica y, por tanto, postsumeria.

relatos:

> Los babilónicos, como acabaron por ser llamados los seguidores de Hammurabi, conservaron la lengua, la mitología, la literatura y el sistema de enseñanza de los sumerios, traduciéndolos a su propia lengua, el acadio. Los transmitieron por todo el Próximo Oriente, difundiendo así durante los dos milenios siguientes la cultura sumeria por Anatolia, Asiria y Canáan. Por lo tanto, muchos de los mitos, himnos y relatos que aparentemente pertenecen a la cultura asiria o cananea pueden ser de hecho 3000 años más antiguos (Baring y Cashford, 2005: 215).

La relación y retroalimentación entre la gran cantidad de figuras divinas es inevitable cuando hablamos de épocas tan lejanas de las que apenas conservamos algunos datos y muy pocos restos escritos.

Es por eso que a la hora de hablar de mitología sumeria y mesopotámica resulta también necesaria la referencia a la cultura Siria que alcanzó su esplendor al mismo tiempo que Sumer. Ebla, su principal ciudad, y el territorio sirio en general, fue ocupado en el segundo milenio antes de Cristo por cananeos, fenicios y arameos. Tras estos, los hebreos llegaron a establecerse al sur de Damasco, en Canaán. En total, durante estos dos milenios, egipcios, sumerios, asirios, babilónicos e hititas ocuparon Siria. Resulta, por tanto, inevitable la asimilación de los distintos sistemas mitológicos propios por parte de cada uno de estos pueblos.

Debemos tener también en cuenta la diferencia existente entre el mito único, que presenta una estricta unidad de composición, y el ciclo mitológico, que engloba distintas composiciones literarias con tema y trama propios o versiones diferentes de un mismo mito. La unidad, la coherencia y continuidad entre los diversos episodios que componen un mito total viene dado por la coincidencia en los motivos y en el tono general de la concepción mitológica.

Como explican Arnaud y otros estudiosos de la religión próxino-oriental[19] puede haber un ciclo mitológico compuesto por varios mitos o composiciones autónomas en las que cada una de ellas gira en torno a un mitema particular.

En la zona que podemos denominar como la Antigua Mesopotamia, en la que incluimos tanto los pueblos antes mencionados como los pueblos semitas (tomando este término desde el punto de vista lingüístico, es decir, englobando en él a los acadios, arameos, fenicios y hebreos, entre otros), la principal deidad era ‘El , el padre de todos los dioses. ‘El es el padre de la pareja de hermanos y amantes formada por Baal y Anat, diosa caldea de la fertilidad, pero también relacionada con la guerra.

Esta aparente contradicción se explica, según Álvarez de Toledo porque «el protagonismo femenino es la pauta del mito de Anat –hermana y esposa de Baal– […] que simboliza no sólo la lucha de la agricultura, sino también la dificultad de conseguir la plenitud y el equilibrio» (Álvarez de Toledo,

[19] Cfr. ARNAUD, Daniel; BRON, François; DEL OLMO LETE, Gregorio; TEIXIDOR, Javier: *Mitología y religión del Oriente Antiguo. II/2. Semitas Occidentales.* Barcelona: Ausa, 1995.

2008: 202).

La diosa de la fertilidad, aunque está calificada como proveedora de vida, también suele vincularse con la muerte. Para autores como Álvarez de Toledo, la creación vital está íntimamente ligada con las fuerzas eróticas y, en particular, con la sexualidad femenina que, de un modo u otro, a lo largo de la mitología clásica ha estado unida a la imagen y el miedo a la mortalidad humana.

No en vano es Anat, guerrera y cazadora, a la que se describe "chapoteando en sangre", la que muestra un carácter más violento y temperamental y quien, finalmente, termina por descuartizar al dios Mot, con quien cíclicamente peleaban ella y su hermano[20], y somete la voluntad de 'El. Según Julio Trebolle:

> Su figura es comparable a la Innana sumeria a través de la Ishtar acadia. La iconografía la figura con la forma de pájaro representando a la diosa alada de la guerra.
> Astarté aparece también como consorte de Baal en los textos cananeos, aunque en lugar menos destacado. En los fenicios y en los bíblicos adquiere mayor relieve que Anat (Trebolle, 2008: 126).

Todas estas diosas tienen en común una iconografía similar y una serie de símbolos propios que han ido heredando e influyendo entre sí. Tanto Inanna como Ninhursag, diosa de los animales, en Sumer, Ishtar en Babilonia, Anat en Canaán, Astarté en Fenicia y, más tarde, Hécate y Artemisa en Grecia, aparecen vinculadas a la luna, el «poder sobrenatural sobre la sucesión de las estaciones» (Álvarez de Toledo, 2008: 175). La íntima simbiosis entre estas diosas la expresa a la perfección Julio Trebolle:

> Entre la divinidades femeninas, a Inanna, hija de An, "marcial y voluptuosa", se la representa generalmente como diosa guerrera con alas rodeada de nimbo de estrellas y, como diosa del amor, en posición frontal, desnuda, con alas también y tocado de cuernos. Su símbolo característico era la estrella o un disco con una estrella; su animal, el león. El nombre sumerio deriva probablemente de una supuesta Nin-ana, "Señora del Cielo"; el acadio Ištar, se prolonga con el sirio Astarté. La diosa mantiene una relación ambigua con su marido o amante, Dumuzi, de cuya muerte o desaparición en los infiernos es responsable. Con el tiempo aglutinó la práctica totalidad de las figuras de las diosas (Trebolle, 2008: 121).

Todas ellas tienen además en común, el uso de la violencia y la cercanía con la guerra (de ahí que no hayan sido pocos los estudiosos que han relacionado estas divinidades con la helena Atenea).

---

[20] En las tablillas KTU 1.5 y 1.6 encontramos versos interesantes en el enfrentamiento entre la vida y la muerte, entre Baal y Mot:

> Cuando aplastaste a Leviatán, la serpiente huidiza,
> acabaste con la serpiente tortuosa,
> el 'Tirano' de siete cabezas.
> (cfr. Arnaud et al.: 1995)

Tanto la siria Astarté como Baal son guerreros y cazadores, además, también Anat «desarrolla frente al hombre su característica violencia y, por encima incluso de la voluntad del mismo dios supremo acarrea la muerte al héroe [Aqhat] que se enfrenta» (Del Olmo Lete, 1998: 26). Pero como hemos visto con la contraposición fertilidad/muerte, las dualidades son moneda habitual de cambio en estas figuras. Al mismo tiempo, por ejemplo, Astarté es la diosa del agua, especialmente de las fuentes y cuya imagen, en las ciudades fenicias, aparece al lado de Ba'al-Shamem, y se representa como la reina del cielo con las representaciones de nuevo de la luna y el sol en su carro-trono.

'Atar-'ata es el nombre arameo en el que se unen las figuras de las diosas Anat y Astarté, que en griego dará Atargatis, y cuyo culto estaba caracterizado por los ritos orgiásticos, las autolaceraciones de los fieles y la vestimenta femenina de los sacerdotes castrados. Según afirma Julio Trebolle,

> En las ciudades fenicias la diosa Astarté aparece al lado de Ba'al-Shamem, representada como la reina del cielo sobre un carro-trono, decorado con un sol y una luna o con una piedra sagrada o betylo [...]. En Cartago la diosa de más alto rango era Tanit o Tinit (Trebolle, 2008: 128).

En el panorama, ocasionalmente confuso, de las deidades sumerio-mesopotámicas, Ishtar representa la figura de la mujer no sometida por excelencia. No es sólo la más conocida y venerada de las diosas, también la más contradictoria y, por tanto, la más propicia a ser confundida con otras deidades femeninas secundarias.

Son múltiples los ejemplos de esta asimilación, por ejemplo Anunit "Reina del Cielo", esposa de Samash, al igual que Aa y Gula, es a menudo confundida con Ishtar: «Tras la dominación semítica, las tres se unificaron en sola diosa, hija del dios Luna, Sin, y fue considerada como la estrella matutina, Venus, representada en la diosa Ishtar» (Prada, 1997: 37). Lo mismo sucede con Davkina, esposa de Enki-Ea, el dios más antiguo y "morador de las aguas".

Esta integración pasó a darse también con Anat, "Diosa del Cielo y la Tierra", consorte de Anu:

> Venerada posteriormente como Ishtar, e identificada como madre de Ea (Enki) y reina de los infiernos y de los mundos de ultratumba. Era frecuente que se la considerara, más que esposa, la versión femenina de Anu (Prada, 1997: 29).

Sin embargo, su primigenia imagen sumerio-acadia nos conduce directamente a la diosa Nanu, a la que se adoraba en la antigua Uruk, en la Babilonia meridional. Esta fusión y confusión entre los diversos nombres de las diosas es muy habitual en la mitología antigua, debido en parte a la falta de información completa y, en parte, a las distintas asimilaciones dadas en los diferentes pueblos que adoptaban figuras divinas y características de los enclaves más cercanos o con los que más trato tenían.

Esta confusión puede apreciarse en el estudio de Baring y Cashford:

> Todavía no está claro si Anat y Astarté (Ashtoret) eran dos diosas separadas o una única diosa. Astarté como Inanna e Istar, era llamada "reina del cielo". Existe también cierta confusión acerca de si Astarté era uno de los nombres o facetas de Aserá, o si era hija de Aserá junto con Anat, o incluso si se trataba de otro nombre para la propia Anat (Baring y Cashford. 2005: 517).

Ishtar, también conocida como Inanna, aparecerá a lo largo de la historia mitológica, religiosa y artística de Mesopotamia, a veces con otros nombres, en el panteón de los dioses:

> Su primer nombre fue el de “señora Eanna, señora del nombre Nana”. En la época babilónica, Ishtar fue considerada como la única diosa, la cual reunía en sí el perfil de las otras figuras femeninas divinizadas (Prada, 1997: 41).

Este autor, J.M. de la Prada, defiende que el paso de la Ishtar sumerio-acádica a la Ishtar asirio-babilónica transfiguró su imagen en diosa de la tierra.En sus orígenes, sin embargo, fue una diosa ctónica, protagonista del afamado mito del “descenso a los infiernos” en sus distintas versiones. Este viaje al submundo simboliza al tiempo su carácter de diosa de la fertilidad, ya que representa la muerte de la dulzura primaveral, bajo el ardor y el frío del verano y el invierno, con el cíclico renacer que caracteriza otros mitos relacionados con deidades de la fecundidad como la fenicia Militta o Zarpunit. Ishtar representa la naturaleza cruel y generosa que mata para devolver a la vida con inamovible periodicidad.

Existen, como hemos dicho, diversas versiones del mito del descenso de Ishtar-Inanna a los infiernos. Este mito sumerio se recoge en trece tablillas y otros fragmentos que datan de la primera mitad del segundo milenio antes de Cristo, procedentes de la ciudad sagrada de Nippur. Las sucesivas ediciones, a partir de 1937, con la correcta reunión de los fragmentos dispersos, ha permitido conocer su exacto argumento.

En la primera de ellas, en la versión acadia, la diosa bajó al infierno para recuperar a Dumuzi su amante/marido, de la crueldad de la diosa Allat, diosa del mundo de las sombras, la dominante y espectral figura de ultratumba. Ella es la encargada de conducir las almas al submundo, una suerte de Perséfone con rasgos de Caronte y con mayor poder en la cosmogonía asirio-babilónica. Se la representa en diversos grabados a lomos de un caballo sobre una barca dando el pecho a dos pequeños leones. En el panteón sumerio-acadio, Allat es sustituida por la diosa Ereskigal que, en el descenso de Inanna, aparece como la hermana mayor, encolerizada y capaz de las más increíbles atrocidades:

> Ella la miró de pies a cabeza con una mirada de muerte
> pronunció una palabra contra ella, una palabra de cólera,

emitió un grito contra ella, un grito de condenación.
La mujer, enferma, fue transformada en cadáver
(y) el cadáver fue suspendido de un clavo. (Prada, 1997: 183).

En la segunda versión, sin embargo, Ishtar hace gala de una mayor crueldad y sentimientos de venganza al condenar a su amante a las penas del infierno por la indiferencia mostrada ante su desgracia. Como bien recalca S.N Kramer, es la ambición lo que mueve a Inanna. Ella es ya la señora del cielo, pero desea poseer también el inframundo, la misma ambición que, en otro de los mitos que tratan sobre su figura la lleva a seducir y engañar a Enki, el dios padre, señor de los abismos y de todas las aguas y protector de los ‘me’, las leyes divinas que reúnen la esencia de la civilización, para apropiarse de las tablillas en las que se escriben y que su celoso guardián le da sin problema embriagado por su seductora belleza.

En la versión posterior asirio-babilónica, los protagonistas del mito son Tammuz (por Dumuzi) e Ishtar. Existen algunas variables claras (la tortura es más visible; mientras la diosa Ishtar está fuera de la tierra, ésta deja de ser fértil; al negarse los otros dioses a ayudarla, la diosa amenaza con resucitar a los muertos para forzar a sus semejantes a intervenir a su favor). El principal cambio se encuentra en el final, en la alternancia en el infierno, cada seis meses de Tammuz y su hermana Geshtinanna, en la representación mitológica de la muerte ritual y periódica del rey, una versión que remarca la relación de la diosa con la fertilidad.

Constan muy diversas interpretaciones de este mito (desde la muerte igualadora hasta las ansias hegemónicas de los acadios o los lazos existentes entre la familia y el amor voluble, junto con el conocido viaje iniciático, tan repetido en la literatura mundial de todos los tiempos), pero que queremos destacar de este relato mítico es que está repleto de imágenes y motivos que han pasado con gran fuerza a la literatura universal: las siete puertas del infierno, el guardián del “País-sin-retorno”, las leyes establecidas por la Reina del Infierno, la prenda que debe dejarse en éste para poder salir, etc.

Destaca además que Ishtar-Inanna presenta en casi todos los mitos un carácter dual, en el que aúna su parte amorosa y la guerrera (más habitual en la imaginería y mitología asiria, cuyo pueblo se caracterizaba por su belicosidad).

Como diosa del amor «cuya residencia planetaria le fue concedida a “la estrella del crepúsculo, que precede a la aparición de la Luna, y la del amanecer que preconiza la salida del sol”» (Prada: 197, 41), la identificación con las grecorromanas Afrodita y Venus es inevitable.

Al igual que ellas, Ishtar ha tenido numerosos amantes, entre los que destaca Dumuzi[21], el Tammuz asirio-babilónico cuya correlación podría establecerse con el propio Adonis. También aparece como seductora de Gilgamesh en la conocida epopeya. El héroe, sin embargo, conocedor de la amplia lista de antiguos amantes despechados y utilizados por la diosa, ya que «ella es, por naturaleza, infiel»

[21] Dumuzi es un amante juvenil que representa el ímpetu de la pasión joven e invencible y, al mismo tiempo, el cíclico renacer anual de la luz tras la caída de las tinieblas sobrevenidas por la muerte.

(Kramer, 1978: 258), decide no concederle sus deseos, lo que despierta la ira de la divinidad que convence al dios Anu para que destruya la ciudad de Uruk en una horrorosa matanza.Este ansia sexual insatisfecha lleva a la diosa a cometer actos de similar atrocidad a los que más tarde el mundo hebreo asociará con Lilith: «Ishtar conoció todos los avatares del sexo, del amor carnal, llegando hasta la bestialidad al amar sucesivamente a un león y a un caballo» (Prada, 1997: 42).

Lilith, como tal, aparecerá también en diversos relatos mitológicos de la época. Según J. M. de la Prada:

> Debemos destacar a la diosa Lilith, a la que con posterioridad se ha considerado como la primera esposa de Adán. Bellísima y seductora, conducía a los hombres a la perdición mediante sus asechanzas eróticas, sus continuas incitaciones a la lujuria más desenfrenada. Se la ha representado como una hermosa mujer, desnuda, con garras en lugar de pies, dotada de alas y coronada, portando una cuerda y una vara de medir, y rodeada de una escolta de búhos y leones (Prada, 1997: 56).

Si la figura de Lilith es anterior, coetánea o posterior a Inanna es algo complejo de establecer de un modo seguro, debido a la escasez de testimonios veraces con los que contamos hoy día. Lo que sí podemos afirmar, sin embargo, es que ella, Lilith, aparece ya mencionada en el *Poema de Gilgamesh*, en la historia de Inanna y el árbol hullup. En esta historia, la diosa encuentra un hermoso árbol cuya madera desea utilizar, lo lleva a la ciudad de Uruk y allí lo planta en su jardín a orillas del Éufrates. El problema es que, cuando desea talarlo, se encuentra viviendo allí diversas criaturas: «la serpiente "que no tiene el menor encanto" había hecho su nido al pie del árbol, el pájaro Imdugud había tenido a sus pequeñuelos en lo alto de la copa y Lilith había construido su morada en las ramas» (Kramer, 1978: 270). Para expulsarlos, cuenta con la ayuda del héroe Gilgamesh. Según las distintas traducciones del mito, Lilith es descrita como "virgen": «y en su interior la virgen Lilith, deshecha su casa, hubo de huir al desierto» (Prada, 1997, 157) o como apuntan los editores del texto de Kramer a pie de página «un demonio femenino cuyo nombre se ha conservado hasta la demonología judía y medieval» (Kramer, 1978: 270).

Si interpretamosel significado último del mito, podemos concluir que el culto a Inanna-Isthar desplazó otro anterior, probablemente de origen acadio, del que no nos queda rastro escrito alguno, en el que parecía venerarse a Lilith. Siguiendo este hilo explicativo, cobra fuerza la explicación más extendida de los orígenes del nombre y el mito de Lilith. Su nombre original en acadio es Lilitu, que proviene de la palabra "lil", que en este idioma significa "viento" o "espíritu". Según Robert Graves:

> A "Lilit" se la hace derivar habitualmente de la palabra babilonia-asíria 'lilitú', "demonio femenino, o espíritu del viento", uno de una tríada mencionada en los hechizos babilónicos. Pero aparece anteriormente como "Lillake" en una tableta sumeria del año 2000 a. de C. encontrada en Ur y que contiene la fábula de Gilgamesh y el sauce. En ella es una mujer diabólica que habita en el tronco de un sauce guardado por la diosa Inanna (Anat) en las

orillas del Éufrates.

La etimología popular hebrea parece haber derivado "Lilit" de 'layu', noche, y en consecuencia aparece con frecuencia como un monstruo nocturno peludo, lo mismo que en el folklore árabe. Salomón sospechó que la Reina de Saba era Lilit, porque tenía piernas peludas… Según Isaías XXXIV.14-15 (única mención al tema que se les escapó a los doctos censores bíblicos), Lilit vive entre las ruinas desoladas del desierto edomita, donde le acompañan sátiros (*se'ir*), búfalos, pelícanos, búhos, chacales, avestruces, serpientes y cuervos… (Graves y Patai, 1986: 46).

Su traducción dio probablemente origen a una confusión, pues "lil" en hebreo significa noche, lo que nos conduce al significado oscuro y demoníaco de la que, hace unas líneas, hemos caracterizado como joven virgen.

Según señalan Mander y Durand, en la lengua sumeria aparece *en-líl*, y en semítico *i-li-lu*. Ésta es la más antigua atestación de tal transcripción, precedentemente conocido por Kültepe: *šu-i-li-il*. Aparece mencionado en los textos léxicos bilingües, en un elenco de divinidades sumerias acompañadas por su correspondiente nombre semítico. Estos textos se pueden datar casi con toda seguridad en el período presargónico; aparece tanto en textos administrativos como en textos literarios, sobre todo a la hora de referirse y describir exorcismos (cfr. Mander y Durand, 1995).

Por su parte, para Robert Graves y Raphael Patai,

Lilit representa a las mujeres cananeas que adoraban a Anat a las que se permitía una promiscuidad prenupcial (o incluso es una representación de la propia Inanna). Los profetas censuraron a las mujeres israelitas en repetidas ocasiones por seguir las prácticas cananeas (Graves y Patai, 1986: 61).

Por otro lado, no podemos tener ninguna seguridad sobre el carácter de esta diosa o ser demoníaco, según las versiones, ni podemos saber si reunía en su figura las características que más tarde definirían el arquetipo. Existe, incluso, la probabilidad de que sólo se tomara de ella el nombre, ya que la Lilith que crea el mito es muy posterior, la que se halla, por vez primera, en los textos hebreos del Génesis e Isaías. Y esta figura tiene muchas y dispares similitudes con las diosas mesopotámicas Ishtar e Inanna, al igual que las tendrá con figuras divinas y humanas de la mitología grecorromana. De estas características, las más llamativas, las más visibles, pueden resumirse en la unión de los opuestos, la conjunción de la belleza y lo horrendo, lo sensual y lo bélico.

Es esta unión entre lo hermoso y lo cruel, entre el amor y la guerra, lo que hace de Ishtar-Inanna el antecedente primigenio del arquetipo mitológico de la mujer fatal. Ella, al tiempo que seduce, mata. Provoca a los hombres, como Dumuzi, el dios-pastor, que cae en ese "matrimonio desigual", mientras que la diosa, al sentirse herida o traicionada por ellos, desata su ira y se convierte en la *femme terrible* que inspirará deseo y miedo a partes iguales y que, en la evolución histórica del mito, dará paso

a figuras como la divina Hécate o la terrorífica Medusa.

2.2. Mitología grecolatina.

A la hora de enfrentarnos a la mitología grecolatina nos encontramos con la difícil tarea de establecer lo que podemos llamar una unidad mítica, para, de este modo, poder marcar la diferencia entre el mito y la literatura, el mito y la historia. Debido en ocasiones a la variedad de versiones de un mismo mito o a que los verdaderos orígenes de éste pueden llegar a perderse en los profundos y oscuros vericuetos de la historia más antigua resulta en extremo complejo establecer los inicios del relato, la versión original sobre la que se fueron reescribiendo las subsiguientes variantes.

No debemos perder de vista que en gran número de ocasiones los relatos míticos nos han llegado fusionados con la historia, y esta a su vez con la literatura. Para comprenderlo mejor hemos de tener en cuenta, como señalan Bermejo y Díaz Platas que:

> Un mito es ante todo una narración, en la Antigüedad y en todas las culturas conocidas, y por ello, en un principio, no tenía sentido en Grecia establecer una diferenciación entre mito y *lógos,* ya que en ambos casos de los que se trataba era, en efecto, de contar algo ante un determinado público (Bermejo y Díaz Platas, 2002: 64).

Ambos conceptos poseen en el mundo grecolatino una dimensión pragmática en la mayor parte de los casos, finalmente la obra literaria termina por absorber el mito, pero no todo mito puede ser encontrado necesariamente en la literatura puesto que las fuentes clásicas también transmiten mitos narrados por campesinos, pescadores, agricultores o sacerdotes que no encontramos en ningún ejemplo dentro de la tradición literaria. Este primer nivel de desarrollo del mito, lo que podremos denominar mito preliterario, es lo que alimenta la literatura posterior, es el *humus* con el que después se conformarán los grandes ciclos épicos y las más conocidas tragedias que, sobre la base –hasta cierto punto "sencilla" estructuralmente– de un mito, desarrollan historias mucho más complejas que terminan por fusionarse y formar parte del propio relato mitológico tal y como nos ha llegado hasta ahora.

Es en este momento cuando comienza el proceso de desligazón entre texto y contexto, en el que los mitos se transforman de manera progresiva en mitología, un proceso que, para autores como Marcel Detienne en *L'invention de la mythologie* (1981), por ejemplo, no podría haber tenido lugar sin la aportación de figuras tan importantes como la de Platón en el proceso de creación del concepto de “mitología”.

Siguiendo con las aportaciones de Bermejo y Díaz Platas, en este capítulo investigaremos primero el mito que más tarde se convertirá en materia literaria y en el que, como tal, ahondaremos más adelante, donde será la interpretación del mito el punto en el que más nos detengamos:

> Con la filología y con la educación retórica clásica domesticamos el mito, lo sistematizamos e incluso lo utilizamos para nuestros propósitos expresivos, pero hay algo en él que nos sigue pareciendo irreductible, y por ello será necesario interpretarlo, es decir reducirlo a algo diferente a lo que aparentemente es. El mito no puede “querer decir” lo que aparentemente dice porque eso no tiene que tener sentido. Por ello la Antigüedad desarrollará la interpretación alegórica del mito, según la cual el mito esconde un mensaje verdadero bajo una apariencia falsa (Bermejo y Díaz Platas, 2002: 69).

Según esto hay tres tipos de verdades: históricas, físicas o éticas. Según cada una de ellas la mitología sería: la transferencia de hechos históricos de los que se habría perdido el recuerdo; la encarnación de las inexplicables fuerzas del mundo físico o una lección moral simbólicamente relatada. Esta última visión es la que más nos interesa, ya que en ella podemos enmarcar tanto el mito de Lilith y de la *femme fatale*, como, por ejemplo, el de Narciso, otra historia creada para advertir al hombre de los peligros que entraña la extrema veleidad, una exégesis alegórica que hemos de reducir a la abstracción de una verdad, en este caso ética (aunque pudiera ser también histórica o filosófica) que se nos entrega envuelta en un código que no siempre conocemos y que hemos de desentrañar para llegar a una interpretación certera.

Pese a que sí sabemos que gran cantidad de mitos tienen su origen en una fuente histórica más o menos probada, no nos es posible comulgar con las ideas de Bachofen que, como ya demostraron autores posteriores como Caro Baroja comete un evidente error al afirmar que «multiforme y cambiante en su aspecto, el mito sigue, no obstante, leyes determinadas, y no es menos rico en resultados firmes y sólidos que cualquier otra fuente de conocimiento histórico» (Bachofen: 1987, 33), afirmación que resulta, a todas luces, exagerada y generalista. Podemos conocer mucho de una cultura, una época, costumbres y entorno gracias a sus mitos, pero, desde luego, sería una imprudencia temeraria el afirmar que el relato mítico puede llegar a ser tomado como relato histórico.

Como ya vimos en la introducción, un mito no puede ser analizado desde un punto de vista aislacionista, debe ser puesto en relación con otros mitos para que, de este modo, adquiera un sentido global. Es por eso que para tratar el problema de la multiplicidad de versiones se deben analizar aquellos elementos que pueden tener en común las diversas versiones y que proporcionan el sustrato o la estructura común del mito (es decir los mitemas) para entender cómo y por qué se han formado.

Esta evolución puede verse con claridad en los antecedentes y el devenir mitológico de la figura de la diosa Afrodita. Ella es, ante todo, descendiente de la diosa mesopotámica Inanna-Istar, que pasó a ser Astarté en Fenicia mientras que era conocida como Atargatis por los filisteos, Astoret por los hebreos y Cibeles en Anatolia. El consorte de Inanna, Dumuzi, y el de Istar, Tamuz, se convirtieron en la tradición griega en el Adonis de Afrodita, el hijo-amante de la diosa, que muere y resucita a una nueva forma.

Es por eso que la imagen de las diosas se ha explicado a menudo con lo que podríamos llamar, de manera un tanto simplista, la encarnación de arquetipos humanos. Sin embargo, existen diversas objeciones que plantear a esta visión que, a la hora de ahondar en las características y perfiles de cada una de las deidades femeninas, pueden resultar simplistas y un tanto planas, puesto que cada una de estas diosas presenta una personalidad altamente compleja, lo bastante como para que, tal y como señala Iriarte Goñi «el arquetipo femenino que cada una de ellas tiende a encarnar se vea ocasionalmente ensombrecido por otros atributos» (Iriarte, 2002: 25). Por otro lado, hemos de tener muy en cuenta que resulta en extremo reduccionista hablar de un único universo femenino puesto que

> El problema es que en Grecia, como en muchas otras civilizaciones, el universo femenino se desdobla por lo menos en dos: el peligroso, que se reivindica a sí mismo y se reproduce en círculo cerrado –como prueba el hecho de que Pandora no sea la madre de la humanidad sino de la "raza de las mujeres"–, y ese otro aspecto de la feminidad que se define como cómplice del orden olímpico al que, en principio, pertenecen las Musas (Iriarte, 2002: 39).

Lo mismo opina Blake Tyrrel, para quien el universo femenino se divide en dos polos, negativo y positivo, según encarnen valores femeninos (positivos) o lo que podríamos traducir como "mujeriles" (negativos):

> *Woman is divided into positive and negative elements on a physical and mental plane. The positive elements, here called the feminine, are defined as her fertility in producing a son and heir and her protection of her husband's household. The latter, the positive mental element, may be seen en Penelope's prolonging of the suitors' wooing through the trick of weaving the shroud until Odysseys return to slay them. Physicality cast negatively becomes seductive, selfgratifying sexuality, while the negative mental element is caracterized as boldness an daring. The negative side of the construct Woman, the female pole, represents in fact no more than the capacity of women to act on their own for their own pleasure and purposes* (Blake Tyrrel, 1989: xvi).

Una vez aclarada la postura con respecto a las teorías de Bachofen debemos ser capaces de separar su empecinamiento en la existencia de una sociedad matriarcal y ginecocrática concreta e histórica, –pese a las pruebas halladas contra esta suposición–, de su análisis del mito femenino y todo lo que conlleva, el cual resulta acertado y esclarecedor en un gran número de veces.

Sobre el culto dionisíaco, asociado a esta parte oscura y sensual del mundo femenino, la parte que nos ocupa, señala el antropólogo y filólogo suizo:

> Por su sensibilidad y por el significado que otorga al dictado del amor sexual, muy cercanos ambos a la naturaleza femenina se ha ubicado siempre preferentemente, en el mundo de las mujeres, al que ha

conducido por derroteros diferentes y ha encontrado en ellas sus más fieles adeptas sus fervorosas siervas, y en su entusiasmo ha fundado todo su poder. Dionisio es el dios de las mujeres [...]. Una religión que fundó las elevadas esperanzas en la realización del dictado sexual y ligó estrechamente el gozo de la existencia suprasensible a la complacencia de la sensible, logró paulatinamente, mediante la orientación erótica que imprimió en la vida femenina, enterrar la severidad y castidad del matriarcado demétrico y conducir finalmente de nuevo la vida hasta aquel heterismo afrodítico representado arquetípicamente por total espontaneidad de la vida natural (Bachofen, 1988: 92-93).

Como nos ha demostrado la historia (desde Calígula hasta Nerón, pasando por los mitos hebreos de Sodoma y Gomorra) y como bien señala este autor, la sensualización de la existencia diaria lleva aparejada inevitablemente la disolución de la organización política y el desmoronamiento de la vida pública y, especialmente en la tradición mitológica judeo-cristiana, el castigo por orden divina:

La religión dionisíaca representa la apoteosis de la fruición afrodítica y de la fraternidad universal, y fue apoyada con gozo por las clases bajas y favorecida por los buenos tiranos [...]. Emana de un tejido de costumbres esencialmente femenino, y aquí recibe de nuevo la mujer aquel cetro que en el “estado de los pájaros” de Aristófanes porta Basileia, viéndose apoyadas sus tentativas de emancipación tal y como exponen las Lisistratas en conexión con circunstancias reales de la vida ática-jónica, fundándose así con una nueva ginecocracia, la dionisíaca, que no adopta una forma jurídica, sino que se manifiesta en silencioso poder de una afroditismo dominador de toda existencia (Bachofen, 1988: 94).

Bachofen sostiene su teoría sobre la existencia real del estado amazónico en la inevitable rebelión femenina que tiende a sucederse tras los momento de mayor degradación. Para ello, se basa en diversos mitos célebres (las Danaides o Clitemnestra) para recalcar que el incremento de la fuerza femenina suele ir precedido por la degradación, y suele estar acuciado por la venganza sangrienta que conduce hacia el hetairismo, el cual nos lleva necesariamente hacia el amazonismo:

Clearco asocia al aspecto amazónico de Onfale la observación general de tal crecimiento del poder femenino, dondequiera que se encuentre, siempre supone un envilecimiento procedente de la mujer, y debe ser explicado por el necesario cambio de los extremos. Varios de los mitos más conocidos, los crímenes de las mujeres lemnias y de las Danaides, e incluso el asesinato de Clitemnestra, se asocian para confirmarlo. Por todas partes aparece el ataque al Derecho de la mujer, que provoca sus resistencia y arma su brazo, primero para defenderse, y luego para vengarse sangrientamente (Bachofen, 1987: 58).

El alma femenina se ha dividido tradicionalmente en dos partes, las que representa la historia de Psique como esclava de Afrodita: el alma dominada por la materia, conducida hacia un camino fatal y el alma "puramente femenina" de la vida psíquica, la representación de lo telúrico frente a lo uránico. En el mito, Psique se ve arrastrada hacia la extrema sensualidad no de un modo consciente y

determinado, sino por la propia belleza de su cuerpo. Debido a la pleitesía que ha de rendir a Afrodita como esclava suya tiene que pasar por una importante conjunción de penitencias y pruebas que incluyen, además, el descenso hasta el oscuro horror del inframundo una vez más[22]. Es finalmente el contacto con la punta de la flecha y su unión con Eros lo que hace que alcance el estado de paz y calma gozosa que no fue capaz de conseguir en su constante servicio a Afrodita. Según esto, la lectura es fácil: el placer físico conduce al caos y a la destrucción mientras que el placer asociado al amor (y por tanto a los estamentos establecidos por la sociedad para hacer de éste un sentimiento legal y aceptable) llevan a la paz y a la realización absoluta del ideal femenino.

Existen en la mitología griega pocas diosas que puedan acoplarse a la idea de mujer fatal que aquí nos ocupa. En su inmensa mayoría las divinidades femeninas son imágenes de la mujer creadas para mayor gloria de sus iguales masculinos, como es el caso de la imagen actual que tenemos de Atenea, la que nos es más familiar de la diosa guerrera con el escudo y el yelmo y que difiere tanto en la forma como en el carácter de la imagen más antigua, una diosa de naturaleza sobrecogedora y salvaje, coronada de serpientes, con las áspides enroscándose en torno a su pelo y su corona y sujetando con firmeza una cabeza erguida del ofidio en la mano izquierda como puede apreciarse en la estatua de Atenea, del 520 a.C., del frontón de la Gigantomaquia, en el templo de la época arcaica de la Acrópolis.

Todo lo demás que conocemos de la diosa de la guerra, la cual podría haber heredado sus características bélicas de una sangrienta versión de Inanna-Ishtar o de la ugarítica diosa Anat, nos retrotrae a una concepción del mundo en el que la mujer fuerte es una mujer virilizada, sin madre, que sólo debe respeto y obediencia al padre, como es el caso de la diosa de la sabiduría.

Sobre el nacimiento de Atenea, señalan Baring y Cashford:

> El acto de engullir a la madre embarazada y el de nacer de la cabeza del padre albergan la misma disonancia incómoda que el nacimiento de Eva de la costilla de Adán. Resulta interesante que tanto Atenea como Eva se asocien con la serpiente: a veces la serpiente podía incluso aparecer en el lugar de Atenea, y en el Génesis la serpiente tiene a menudo el rostro de Eva, aunque el significado que se da a las dos imágenes en cada tradición es muy diferente (Baring y Cashford, 2005: 388-389).

La imagen de la serpiente asociada a la mujer no es propiedad única del judaísmo. Como señala Álvarez de Toledo, la serpiente Pitón puede llegar a incorporar el simbolismo de la mujer en su lado más salvaje, a la cual vence el dios Apolo con sus flechas (Álvarez de Toledo: 2008, 287).

La relación de Atenea con las sierpes nos conduce, de forma inevitable, hacia otra de las figuras clásicas que mejor ilustran la idea de la mujer como mal encarnado: **Medusa**. La Gorgona,

---

[22] Como ya hemos visto en lo relativo a la mitología mesopotámica el *tópos* del descenso a los infiernos es habitual y se entiende en la gran mayoría de los mitos como un viaje iniciático de cuyo éxito suele depender la opción de dones o la misma resurrección, en una interpretación más mística y religiosa. El descenso se conoce como *catábasis* y la posterior subida como *anábasis*.

monstruo ctónico femenino, tiene la capacidad de convertir en piedra a todo aquel que observa su rostro. Tras su decapitación a manos de Perseo, su cabeza fue a parar a la égida (el escudo) de Atenea, la diosa que la castigó con tal maldición. Aunque en los relatos más antiguos, cuyos vestigios nos llegan a través de las representaciones halladas en vasijas y tallas diversas, los artistas clásicos imaginaron unas Gorgonas monstruosas a la par que terribles, más tarde la literatura alejándose y nutriéndose del mito dio a luz a una Medusa que aunaba lo bello y lo horrendo en un equilibrio tal que llegó prácticamente intacto hasta el romanticismo inglés que, con Shelley al frente, hizo de esta imagen un bandera de una nueva estética del arte: la belleza del horror[23].

La evolución de este personaje mitológico de monstruo sin más a mujer fatal resulta extremadamente interesante. En la *Teogonía*, Hesíodo nos narra su historia:

> A su vez Ceto tuvo con Forcis a las Grayas de bellas mejillas, canosas desde su nacimiento; las llaman Viejas los dioses inmortales y los hombres que pululan por la tierra. También a Penfredo de bello peplo, a Enío de peplo azafranado y a las Gorgonas que viven al otro lado del ilustre Océano, en el confín del mundo hacia la noche, donde las Hespérides de aguda voz: Esteno, Euríale y la Medusa desventurada; ésta era mortal y las otras inmortales y exentas de la vejez las dos.
> Con ella sola se acostó el de la Azulada Cabellera [Poseidón] en un suave prado, entre primaverales flores. Y cuando Perseo le cercenó la cabeza, de dentro brotó el enorme Crisaor y el caballo Pegaso. (Hesíodo, 1990: 270).

Posteriormente, en el Libro IV de la *Metamorfosis,* Ovidio nos cuenta de nuevo la historia de Perseo y su encuentro con la Gorgona y tras narrar cómo el héroe decapita al monstruo se cuenta su desgracia:

> Calló sin embargo antes de lo esperado; uno de los nobles toma
> la palabra para preguntarle por qué sólo una de las hermanas
> llevaba serpientes mezcladas alternativamente con sus cabellos.
>
> El extranjero dijo “pues preguntas algo digno de contarse,
> he aquí la respuesta. Ella era la de figura más bella
> y el partido codiciado por muchos,
> y en toda ella no había parte más admirable que sus cabellos;
> he conocido a quien dijo haberla visto. El soberano
> del piélago [Poseidón], cuentan, la deshonró en el templo de Minerva [Atenea];
> la hija de Júpiter [Zeus] se volvió y se cubrió el casto semblante

[23] Hablaremos de ella más adelante y trataremos con mayor detenimiento la imagen de la Gorgona, sus características y, sobre todo, su posterior evolución en el tiempo, desde el clasicismo hasta que fue recuperada como imagen de la belleza de lo horrendo por los artistas románticos.

con la égida, y para que el hecho no quedara impune,
cambió la cabellera de la Gorgona en feas hidras.

Y aún ahora, para aterrar y dejar paralizados a sus enemigos,
lleva delante del pecho las serpientes que creó" (Ovidio, 2007: 772).

En el Libro II de su *Biblioteca Mitológica* describe Apolodoro

> Tenían las Gorgonas la cabezas cubierta por escamas de dragón, grandes dientes como de jabalíes, manos de bronce y alas de oro con las que volaban. A los que miraban los convertían en piedra. Perseo, por tanto, se colocó junto a ellas mientras estaban dormidas y, guiando Atenea su mano y volviendo la mirada hacia el escudo de bronce en el que se veía reflejada la imagen de la Gorgona, logró decapitarla (Apolodoro, 1987: 91).

Por otro lado, su importancia dentro del grupo de las Gorgonas nunca ha sido puesta en duda. Jane Helen Harrison, una de las estudiosas que formó el «Grupo de Cambridge» y que desarrolló la teoría del mito y del ritual, afirma que las hermanas de Medusa no son más que meros apéndices de la verdadera protagonista del mito, la única Gorgona "real", pues sus hermanas no son más que un rasgo secundario del mito (cft. Harrison, 1903: 187). Para Pierre Grimald, en su *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, «generalmente se da el nombre de Gorgona a Medusa, considerada como la Gorgona por excelencia» (Grimald: 2008, 218). Según señalan Baring y Cashford:

> Originalmente, Medusa era una de las muchas nietas de Gea, la diosa tierra, y el nombre Medusa de hecho significa "señora" o "reina" [...]. Además, en la leyenda griega, Medusa habita en los límites de la vida, en una cueva más allá del borde del día; es guardiana del árbol de las manzanas de oro, llamadas Hespérides, nombre que deriva del oeste, donde el sol se pone (Baring y Cashford, 2005: 393).

Algunos estudiosos como Joseph Campbell señalan, en su *Occidental Mythology*, que Medusa en realidad tiene origen en el contexto neolítico (Campbell: 1991, 54). En todo caso, la historia en su punto final presenta pocas, aunque sustanciales, variantes: el monstruo es asesinado por Perseo que, utilizando su bruñido escudo a modo de espejo, le corta la cabeza sin necesidad de mirarla. Cabeza que terminó en el centro de la égida de Atenea, lugar desde el cual convertía en piedra a los enemigos de la diosa. Perseo, explica Grimald, también recoge

> la sangre que fluía de la herida, y que aparecía dotada de propiedades mágicas: la que había brotado de la vena izquierda era un veneno mortal, mientas que la procedente de la derecha era un remedio capaz de resucitar a los muertos. Además, presentar un solo rizo de sus cabellos a un ejército asaltante, era suficiente para ponerlo en fuga (Grimald, 2008: 218).

La historia de la transformación de Medusa a manos de la diosa Atenea pertenece a la mitología posterior. Su leyenda, como la mayoría, ha sufrido múltiples transformaciones. En un primer lugar, la Gorgona era un monstruo, una de las divinidades primordiales, que podemos situar en la generación preolímpica. Sin embargo, más tarde acabó por ser considerada víctima de una metamorfosis:

> Se contaba que Gorgona había sido al principio una hermosa doncella que se había atrevido a rivalizar en hermosura con Atenea. Se sentía especialmente orgullosa por el esplendor de su cabellera. Por eso, con el propósito de castigarla, Atenea transformó sus cabellos en otras tantas serpientes. También se cuenta que la cólera de la diosa se abatió sobre la joven por el hecho de haberla violado Posidón en un templo consagrado a ella. Medusa cargó con el castigo del sacrilegio (Grimald, 2008: 218).

Esta última versión del mito transforma, por un segundo, al monstruo en víctima y hace de la furia de la diosa Atenea algo incomprensible y no excesivamente justo, lo que remarca la falta de empatía de la diosa con el sexo femenino, rasgo en el que diversos autores han hecho hincapié a la hora de hablar de su carácter viril, marcado ya desde el nacimiento.

Otro de los seres mitológicos femeninos más conocidos y temidos en la Antigüedad es la **Esfinge**. Es en la *Teogonía* de Hesíodo el primer lugar en el que aparece. El autor la sitúa como hija de la Quimera y de Ortro, el hermano del perro Cerbero. Para otros autores como Apolodoro, Laso de Hermíone o Higinio, la Esfinge es la hija de Equidna, la bella ninfa con cola de serpiente, y del poderoso Tifón,a lo cual, además, se le añade un significado mayor, si tenemos en cuenta el hecho de que el nacimiento de Tifón es la consecuencia de un acto de rebelión femenina, ya sea por parte de de Gea, una diosa primordial, o de Hera, la esposa legítima de Zeus. Algunos autores creen que la Esfinge es el fruto del amor entre Tifón y la Quimera. En todo caso, para todos ellos, la descripción dada por Apolodoro sigue siendo la más válida. Según este autor, la Esfinge era un monstruo con rostro de mujer, pecho, patas y cola de león, alas de pájaro y voz de mujer,

> que logró someter a la ciudad de Tebas proponiendo un enigma que nadie podía descifrar: “¿Qué es lo que tiene una voz y cuatro y dos y tres pies?”. Cuando Edipo volvía a su ciudad natal fue asaltado por esta ogresa, pero supo adivinar que su oscura pregunta se refería al hombre [...]. Humillada por la derrota, la Esfinge se suicidó precipitándose desde las alturas (Iriarte, 2002: 78).

El monstruo fue enviado por Hera contra Tebas para castigar a la ciudad por el crimen de Layo «que había amado al hijo de Pélope, Crisipo, con amor culpable» (Grimald: 2008, 174). Desde su montaña situada al oeste de Tebas asolaba la tierra y planteaba a los viajeros enigmas que no podían

resolver y que les terminaban conduciendo a la muerte.

Pero la Esfinge no es únicamente un ser monstruoso adicto a los enigmas, tan habituales por otro lado en la literatura clásica. Es, además, una infatigable perseguidora de jóvenes y atractivos efebos, tan ansiosa de sangre como de placer sexual:

> Su cuerpo de leona, su nombre de Angustiosa, la predestinaban a encarnar una pesadilla asfixiante. Vampiresa ligera, perseguía a los jóvenes; vampiresa pesada, los aplastaba con todo su peso. De hecho, no eran sus vidas lo que ella atacaba en principio ni esencialmente (Delcourt, 1981: 118).

Es visible en las representaciones artísticas que han llegado hasta nosotros de este ser que los jóvenes atacados por ella muestran una actitud pasiva en extremo, lo que puede interpretarse tanto como un símbolo de la fuerza de la Esfinge como de su poder de fascinación sobre el varón. No debemos olvidar que ella es, al igual que las Sirenas o las Erinias, una figura cantora que seduce y ata a los hombres con su voz hechizante. Por otro lado, la propia representación postural nos dice mucho sobre el carácter erótico de estas escenas, inversión visible de los roles tradicionales del hombre y la mujer donde es él quien ocupa la posición de sumisión, mientras que toda la carga de fuerza y agresividad recae en la figura femenina. En el ensayo de Marie Delcourt arriba mencionado, "*Oedipe ou la légende du conquérant*", la autora remarca que en las imágenes arcaicas la Esfinge se representa siempre como la protagonista de una serie de persecuciones en las que la víctima es siempre un joven desnudo o semidesnudo, pero aún vivo, con la intención de expresar la compleja idea de la violación representada por una figura femenina. Hemos de tener en cuenta, como señala Iriarte que «en el pensamiento mítico griego, el rapto está tan asociado a la idea de muerte como a la de violación» (Iriarte: 2002, 84). Esta autora establece, a su vez, un interesante paralelismo entre la poderosa Esfinge que como leona simboliza, no sólo el poder, sino un voraz apetito depredador, tanto en lo sexual como en lo físico, además de la figura del tirano, según lo que conocemos de éste a través de la tradición literaria de la época clásica. Para Iriarte,

> es precisamente la condición femenina de la ogresa una eficaz manera de subrayar la ambigua marginalidad que la ciudad democrática atribuirá a la figura política más inquietante del arcaísmo griego, al tipo de gobernante que, aún en nuestros días, mejor encarna lo que de inhumano hay en lo humano (Iriarte, 2002: 91).

La inversión de los roles sexuales por parte de la Esfinge, también denominada Estranguladora, se da incluso en el tipo de tortura y muerte a la que somete a sus víctimas. Mientras que la muerte a espada era señal de virilidad, de fuerza, una muerte digna de un guerrero, la muerte por asfixia se concibe como un fin básicamente femenino, el mismo tipo de muerte que procuraban, por

ejemplo las Erinias, defensoras del derecho materno, que solían ahogar a sus víctimas. Esta inversión en los roles nos lleva a encontrar en la figura de la Esfinge una visible amenaza hacia la institución del matrimonio:

> Si en calidad de fruto de un enlace incestuoso la Esfinge aparece como el instrumento ideal para vengar el desvío sexual de Layo, tal venganza implica a su vez para los jóvenes tebanos una experiencia letal que, en última instancia, desbarata el sistema de alianzas matrimoniales del que depende la supervivencia de toda una ciudad (Iriarte, 2002: 101).

Esta inversión del orden tradicional de los roles, de la relación entre hombres y mujeres puede venir dada, como apunta Iriarte, por el origen incestuoso de la Esfinge. El incesto, según Lévi-Strauss, uno de los mayores tabúes de la sociedad, es para los griegos la principal barbarie que rompe las normas del himeneo. Sin embargo esta visión no siempre fue así, puesto que, como podemos observar en la historia de Edipo, librarse de las garras de la Esfinge, vencerla en su terreno, es decir, adivinar el enigma, puede significar la consagración del matrimonio como tal. Según este análisis la fémina terrible deja de serlo cuando su misterio es revelado, y la única solución que se le presenta ante la sumisión es la muerte. De este modo, el orden establecido vence al monstruo que, con tanto detalle, describe en *Las Fenicias* de Eurípides el coro, que se lamenta:

> ¡Viniste, viniste, alígera, raptora de cadmeos, muy destructiva, muy lamentable, mitad doncella, monstruo asesino, con alas frenéticas y garras ávidas de carne! La que antaño, de los terrenos de Dirce, arrebatando por los aires a los jóvenes, con un canto lúgubre, y como una funesta Erinis traías, traías angustias de sangre a su patria! (Eurípides: 2009, v. 1023 y ss.)

No son pocos los que han relacionado la leyenda de la Esfinge que persigue y la de Atalanta que huye –fundamentalmente de los lazos del matrimonio– y que termina por ser convertida, según algunas versiones, qué casualidad, precisamente en una leona por la diosa Cibeles, cuya imagen es inseparable de este animal. Sorprendentemente, el mito de Cibeles es uno de los que menos ha cambiado a lo largo de este periodo temporal. Con la expansión del imperio romano, Anatolia se transformó en provincia de Roma y el culto de Cibeles se popularizó, convirtiéndose así en "madre" de los romanos. En el siglo XII d.C., la diosa, desde un punto de vista iconográfico, llegó a representar uno de los peores pecado para el Cristianismo, la sensualidad femenina (Berger, 1988: 38).

Pero sin lugar a dudas, el mayor ejemplo que ha dado la mitología clásica de figura femenina rebelde a las leyes del hombre es la **amazona**. Son muchos los que han defendido la existencia histórica del amazonismo, de un pueblo de mujeres guerreras y cazadoras en el que los hombres no tenían cabida excepto como medio de reproducción. Al no ser ésta una tesis de carácter histórico, sino mitocrítica o mitoliteraria, no vamos a adentrarnos en semejantes discusiones, aunque defendamos la teoría ya

asentada de que el mundo amazónico es, en realidad, una invención griega creada para mayor gloria de su pueblo, vencedor de semejantes mujeres luchadoras, unas mujeres que, además, ponían en entredicho el orden social establecido y hacían temblar la estructura moral del matrimonio en lo que Blake Tyrrel denomina una "disfunción del matrimonio":

> *Achilles dives his sword into the Amazon Penthesilea in a sexually violent portrayal of the Amazon dysfunction of marriage. Order between the sexes, which is maintained by the rigidly discrete gender roles of patriarchy, is confounded when Penthesilea, a woman, challenges Achilles in battle. He reasserts the norm with his sword / phallus* (Blake Tyrrel, 1989: 27-28).

Se une así Aquiles a las diversas figuras heroicas (Teseo[24], Belerofonte[25] y Heracles[26]) que sobre ellas imponen su masculinidad. Para Grimald, las amazonas son

> un pueblo de mujeres que desciende del dios de la guerra Ares y de la ninfa Harmonía. Su reino se ubica al norte, ora en las laderas del Cáucaso, ora en Tracia, ora en la Escitia meridional (en las llanuras de la margen izquierda del Danubio). Se gobiernan a sí mismas, sin intervención de ningún hombre, y a su cabeza tienen una reina (Grimald, 2008: 24).

Sin embargo no son las amazonas las únicas habitantes del mundo mitológico las que luchan abierta y sangrientamente contra la institución del matrimonio: «Las Danaides, las asesinas de hombres, combaten el matrimonio, símbolo e instrumento a la vez de la unión monogámica, para reivindicar, supuestamente, una libertad sexual que el Derecho proscribe» (Álvarez de Toledo, 2011: 25). Junto a las Danaides, conocidas por los textos de Higinio, Apolodoro y Estabón, tenemos también a las Lemnias, mujeres asesinas de los maridos por despecho[27]. De ellas, dice Apolodoro en la *Biblioteca Mitológica* que casualmente entonces Lemnos se hallaba sin hombres y por este motivo reinaba allí Hipsípila, hija de Toante. Las lemnias no veneraban a Afrodita y ella les provocó un olor fétido; por ello sus cónyuges tomaron cautivas de la vecina Tracia y se unieron a ellas. Al verse menospreciadas, asesinaron a sus

---

[24] «Teseo representa para Ática, lo que Belerofonte para Licia. Vence al estado amazónico, que gustoso, da el paso hasta el matrimonio. Pero Teseo se encumbra sobre el héroe corintio-licio. Su nombre no sólo quedará asociado al ocaso del estado amazónico, sino también al hundimiento de la ginecocracia matrimonial» (Bachofen, 1988: 123).

[25] Se ha hablado mucho sobre la relación de Belerofonte con el sexo femenino: vencedor y combatiente de las amazonas, cede a la femineidad (se le tiene por el primer fundador del matriarcado licio), porque vence a la "degeneración amazónica de la hegemonía femenina", no al matriarcado, que instala el matrimonio como último destino sexual de la mujer.

[26] Sobre el mito de Heracles y las Amazonas, la más antigua versión es la que nos llega a través del Heracles de Eurípides, donde la reina de las amazonas es Andrómaca, no la Hypolita de la tradición literaria. En la mitología griega, Hypolita es la reina amazona, dueña de un cinturón mágico que le había regalado su padre, Ares, el dios de la guerra. En su noveno trabajo, Heracles pretende recuperar el cinturón, lo que consigue al matarla (existen diversas versiones con varios finales para estas historias).

[27] En *Los Argonautas*, además, se nos cuenta cómo todas las mujeres lemnias habían dado muerte a sus maridos por despecho, ya que estos se acostaron con mujeres áticas. Además de a los hombres, mataron también a sus amantes y a los hijos que tuvieron con éstas.

padres y esposos, tan solo Hispsípila salvó a su padre Toante ocultándolo. Así, en cuanto llegaron los Argonautas a Lemnos, que en aquel momento se hallaba regida por las mujeres, se unieron a ellas. Hipsípila se unió a Jasón y engendró dos hijos: Euneo y Nebrófono.

El hecho de dar por sentado lo histórico dentro de lo mitosimbólico ha acarreado un sinfín de problemas a diversos autores, especialmente a Bachofen, quien ha difuminado aún más si cabe la diferencia entre lo real-irreal de ciertas categorías más simbólicas que históricas, al menos en este caso que nos ocupa, como son el matriarcado y el patriarcado.

Para Bachofen el mito materno existió porque la sociedad posterior era tan marcadamente patriarcal que, por sí misma, no podría haber inventado un sistema ginecocrático, ni siquiera en los rasgos mínimos que se muestran, lo que hace que las pruebas sean fiables. Sin llegar a los extremos del autor suizo, son muchos los expertos que defienden que se puede llegar al conocimiento histórico a través del estudio del mito, y si bien es cierto, que como señalan Bermejo y Díaz Platas «a través del análisis de la mitología podemos tener acceso a épocas históricas remotas no documentadas en las fuentes escritas, como serían el hetairismo, el matriarcado» (Bermejo y Díaz Platas, 2002: 85), no debemos perder de vista que la historia de las Amazonas es «un mito que, calificado de leyenda ya en la propia Antigüedad, ha seguido filtrándose como relato histórico hasta nuestros días» (Iriarte, 2002: 162).

Puede resultar, a veces, tan complejo demostrar la existencia de algo así, como su ficción. En todo caso, nos acogemos a la opinión que sustenta Blake Tyrrel que «*the first [aim] is to demonstrate that the myth is fabricated form cultural data concerning such matters as war, sex, ethnography, politics, and, above all, rites effecting the transition form socially defined infacy to adulthood and marriage*» (Blake Tyrrel, 1989: xiii).

Sin embargo, no se trata tanto de discutir si las Amazonas existieron o no en un plano de realidad histórica, sino su papel como figuras dentro de la creación literaria: como concepto que el mundo griego asoció a una serie de lugares e imágenes semi-fantásticos sobre los que construyeron su antítesis, la oposición a su modelo cultural para, de este modo, autorreafirmarse frente a lo exterior y afianzarse en su imagen –propia– de mundo civilizado.

Quienes opinan que su existencia es muy real han llegado incluso a situarlo geográfica e históricamente: «se trata de un pueblo de mujeres guerreras, organizado en tribus, originarias del Cáucaso, que llegaron a poblar el Ponto de Euxino, a orillas del Termolón, y cuya capital se llamaba Temiscira» (Álvarez de Toledo, 2011: 26). Y sí, muy probablemente haya existido más de una civilización con fuerte presencia femenina entre sus ejércitos y dirigentes pero, aún así, las amazonas, tal y como hoy las entendemos, son una creación mitológica del mundo grecolatino.

Con esto se recalca que no debemos perder de vista, como señala Iriarte Goñi, la historia de las amazonas solo nació para morir y proporcionar así a Atenas un gran renombre, por lo que, según insiste la autora «resulta evidente que cuando el primer feminismo recurrió a este mito como emblema primigenio que reflejara un ideal radicalmente nuevo de feminidad, estaba invirtiendo el significado que

dicho mito revistió en el imaginario ático» (Iriarte, 2002: 160).

A la hora de relacionarlo con el mito de la mujer fatal, la amazona como la mujer desobediente y rebelde al orden patriarcal establecido, es decir, el mito amazónico fue creado, al igual que lo fueron el de Lilith y Narciso, para salvaguardar y mantener el orden social establecido. Con esta afirmación coincide también Blake Tyrrel:

> *The second aim is to put the Amazon myth into the context of Athenian mythmaking concerning marriage. The Amazon myth explains why it is necessary for the daughter to marry by creation a scenario of the dangers inherent in her not marrying* (Blake Tyrrel, 1989: xiv).

Del hetairismo (una sociedad sin familia ni derecho que simboliza "lo crudo" desde la estructuración antropológica clásica) se llegaría al matriarcado con las primeras formas de organización social y un sistema teológico basado en el dominio de las divinidades de la tierra, de la sangre, de la fecundidad y de la noche. En este exacto momento socio-histórico, se situaría el nacimiento del pueblo amazónico.

La etimología de la palabra "amazona" nos conduce directamente hacia una de las principales características de estas guerreras: la androginia, ya que el término *a-mazós* significa "sin pecho" y hace referencia a la costumbre que tenían de comprimir el pecho derecho desde niñas, según especifica Apolodoro en su biblioteca, para que no les impidiese disparar el arco. Sin embargo, se dejaban crecer el izquierdo por si criaban. Homero utiliza para referirse a ellas el término *antianeíra*, que puede evocar tanto su calidad de "hembras viriles" como de "enemigas del hombre". Según relatan las historias, se desprendían de los hijos varones y criaban sólo a las hembras.

La amazona representa uno de los mayores peligros para la sociedad patriarcal, ya que hacía patente la escasa necesidad que tenían las mujeres del sexo masculino, excepto para la única tarea reproductora. Como cuenta Iriarte Goñi,

> En cierta manera las Amazonas son una de las numerosas versiones de la vampiresa deseosa de semen, del fantasma griego que expresa al mismo tiempo la fascinación y el terror del hombre a quedar reducido al puro papel reproductor que la polis concede a sus mujeres (Iriarte, 2002: 149-150).

Podemos afirmar que el mito de la existencia de las amazonas sirvió para reforzar la ideología patriarcal en el mundo griego, ya que las historias helénicas destacan que, si bien eran grandes guerreras y luchadoras, las amazonas no estaban "civilizadas", pues en alguna ocasión se revelan como incapaces de manejar una embarcación después de haber matado a todos sus tripulantes, e incluso llegan a comer carne cruda, lo que las retrotrae directamente hacia el hetairismo.

> *In the* Suppliant Women *(c. 463 Bc) Aeschylus calls the Amazons "manless and meat-eating", a reference not to their diet but to their savage state as meat aeters, as opposed to civilized Greeks, who eat bread* (Blake Tyrrel, 1989: 21).

Al igual que sucedió con los persas, los griegos buscaban llevar el mundo de las amazonas hacia lo incivilizado y lo bárbaro, para poder destacar sus valores culturales sobre ambos pueblos. Las amazonas, al igual que lo hizo el pueblo de Jerjes, encarnan la barbarie desde el punto de vista helenocéntrico. Esta relación del mundo persa y lo amazónico no es puramente casual:

> De hecho, entre los guerreros persas que los griegos calificaban de "afeminados" y las "hombrunas" orientales del mito, la convergencia es habitual: tanto en el arte como en la literatura áticas, la leyenda amazónica sirve regularmente para conmemorar la invasión de los persas (Iriarte, 2002: 152).

Finalmente, al ser vencidas, relata Heródoto que las amazonas dejan en gran parte, de serlo cuando fundan junto a un grupo de jóvenes escitas el pueblo de los saurómatas.

Para zanjar el tema del matriarcado hemos de señalar que, si bien la teoría de Bachofen está rechazada por la antropología contemporánea, –ya que asume el mito de manera simplista, sin contemplar la posibilidad real de que los grupos gobernados por hombres puedan presentar también tendencia y descendencia matrilineal–, como señala Caro Baroja, su visión aporta la conexión entre la organización matriarcal con sistemas religiosos tales como los cultos lunares, los sistemas económicos agrarios y otras estructuras sociales. Remarca Bachofen, no sin sentido:

> Se establece la condición de que el matriarcado no pertenece a ningún pueblo determinado, sino a un estadio cultural, que, por lo tanto, y como consecuencia de la semejanza y carácter normativo de la naturaleza humana, no puede depender de ser restringido por una identificación con algún pueblo en concreto, y que, finalmente, la semejanza de las manifestaciones aisladas debe ser menos tenida en cuenta que la armonía de la concepción básica (Bachofen, 1987: 28-29).

Junto a las amazonas y la Esfinge son muchas las criaturas mitológicas femeninas del imaginario grecolatino que podrían recoger alguno o varios de los mitemas básicos que constituyen el arquetipo de la *femme fatale*, cuya principal característica, la que mejor la define es la de ser peligrosa, de uno u otro modo, para el hombre. Las Sirenas, las Lamias, las Empusas, las Eirnias o la propia diosa Hécate son algunas de ellas.

Las **Sirenas** son las que más variaciones en su representación y definición han sufrido a lo largo de la historia y la literatura. Se las menciona como hijas de la musa Melpómene y del dios-río

Aqueloo, o bien de Aqueloo y Estérope; también se menciona como padres a Aqueloo y la musa Terpsícore, o bien al dios marino Forcis.

Aunque es en la *Odisea* el lugar en el que se las menciona por primera vez, Apolonio de Rodas, en *El viaje de los Argonautas* (IV, 890 y ss.) las retrata con precisión:

> Pronto avizoraron la hermosa isla de Antemoesa, donde las melodiosas Sirenas, hijas de Aqueloo, asaltan con el hechizo de sus dulces cantos a cualquiera que allí se aproxime. Las dio a luz, de su amoroso encuentro con Aqueloo, la bella Terpsícore, una de las Musas, y en otros tiempos, cantando en coro, festejaban a la gloriosa hija de Démeter, cuando aún era virgen.
>
> Pero ahora eran en su aspecto semejantes en una mitad a los pájaros y en parte a muchachas, y siempre estaban en acecho desde su atalaya de buen puerto. ¡Cuán a menudo arrebataron a muchos el dulce regreso al hogar, haciéndolos perecer marchitados! Sin reparos, también para los Argonautas dejaron fluir de sus bocas la voz cristalina. (Iriarte, 2002: 51)

Aunque más tarde terminaran por transformarse en hermosas doncellas con cola de pez, originalmente las Sirenas eran una simbiosis entre ave y mujer, probablemente debido a la asociación de las aves con el canto, así como el habitual uso iconográfico de seres alados para representar el espíritu de los muertos, que, como veremos, está también asociada a la figura de la Sirena.

La interpretación etimológica de la palabra “sirena” se aproxima a la palabra *seírios*, “ardiente”. La interpretación más extendida es la de John Onians, que traduce el término como “las liantes”, “las que encadenan”, pues relaciona de forma activa los dos vocablos, *Seirén* y *seirá* ('cuerda', 'cadena'). Esta asimilación es posible debido a la interpretación del mito, ya que el mágico canto de las Sirenas produce en los hombres un efecto de atadura, es "encadenante", un efecto que sólo Odiseo es capaz de neutralizar creando ataduras nuevas con el mástil de su propio barco. Este acto establece la contraposición entre el hombre –lo masculino, lo fálico–, el trabajo marino y sus contextos– y la mujer –el ocio, la veleidad y el bello canto de estas criaturas– un enfrentamiento en el que Ulises termina vencedor, aunque más gracias al consejo de la maga Circe que a su propia valía, en este caso[28].

Las Sirenas también son denominadas como las Celédones, las Encantadoras:

> Situadas a cierta distancia del siempre inquietante litoral, pero instaladas en otro territorio de alteridad que, con respecto al espacio de la comunidad cívica, es el sacro santuario de Delfos, estas acróteras vivientes de un antiguo templo de Apolo encandilaban con sus dulces cantos a los visitantes, quienes al oírlas “se consumían lejos de sus progenitores y de sus esposas con el ánimo en suspenso” (Píndaro, Peán VIII, traducción de E. de la Torre) (Iriarte, 2002: 57).

---

[28] Circe, en la *Odisea*, advierte a Ulises: «con su cristalina canción las Sirenas lo hechizan y le dejan para siempre en su pradera» (Odisea, XII, 39-52) A. Motte (1973: 243 y 50 y ss.) señala que "pradera", del griego *leimón*, es uno de los nombres griegos del sexo femenino y que de este modo puede ser interpretado en la obra homérica.

Tanto Apolonio de Rodas como Apolodoro y Licofrón consideran a las Sirenas como hijas de la Musa Melpómene[29]. Esta relación, aunque algunos estudiosos la han considerado más bien tardía, permite calificar a las Sirenas como las “Musas del Hades”:

> A principios del siglo XX, estas Sirenas de las estelas funerarias fueron identificadas por Weiker como representaciones de la concepción griega del alma en forma de *daímon* alado. En la actualidad muchos especialistas han renunciado a reconocer en las Sirenas la figura del alma del difunto, aunque se admite, por lo general, que la evolución de esta idea del alma-pájaro habría originado toda una familia de genios fúnebres de la que, además de las Sirenas, formarían parte las Harpías, las Esfinges, las Keres o las Erinias. Un grupo de figuras tan femeninas como virginales que, por otra parte, no cesan de reflejar la concepción –muy presente en el pensamiento griego– de la doncella como portadora de muerte (Iriarte, 2002: 52).

Una idea que, como veremos más adelante, caló hondo en el imaginario judeo-cristiano en el que la mujer en general, y Eva en concreto, es la portadora de la muerte y el dolor para toda la humanidad, imagen íntimamente relacionada con Pandora, la "madre de la raza de las mujeres" que lleva la desgracia al mundo, en la mitología ática.

Perséfone, soberana del Hades es, por excelencia, la principal figura que representa la femineidad relacionada con la muerte. La imagen de las Sirenas, mujeres que alcanzan la edad adulta convirtiéndose en letales seductoras de hombres como componentes del cortejo de Perséfone, se remonta hasta la época clásica, como podemos ver en la *Helena* de Eurípides, quien, mientras se encuentra en la egipcia isla de Faros, lamentándose por las muertes que ha provocado dice: «Jóvenes aladas, doncellas hijas de la Tierra, Sirenas, ojalá pudiérais venir a acompañar mis lamentos con la flauta libia de loto, con la siringa o con la lira [...] Que Perséfone se una a mis sollozos enviándome vuestra fúnebre música» (Eurípides: 2007, vv. 169 y ss).

También Ovidio dice que no siempre habían tenido alas de ave:

> Antes eran muchachas de aspecto normal, compañeras de Perséfone. Pero cuando ésta fue raptada por Plutón, pidieron a los dioses que les diesen alas para poder ir en busca de su compañera tanto por mar como por tierra (Grimald, 2008: 484).

Otros autores, por el contrario, afirman que su transformación fue debida a un castigo que les

[29] Aunque Ovidio en las *Metamorfosis*, V (551-63) las hace hijas de la Tierra y del dios-río Aqueloo, como son cantadas por Homero en la *Odisea*. Las denomina en alguna ocasión *doctae,* como a las Musas. Sin embargo, resulta más interesante para su análisis esta otra visión, que se aleja de las hermosas ninfas cantoras de la epopeya para acercarse más a los seres de ultratumba del imaginario popular, repletos de connotaciones ctónicas y funerarias –por otro lado símbolos característicos de la femineidad junto con la Luna, el lado izquierdo o la noche–, que solían verse representadas en el arte portando la corona de la vida y las ramas de loto, cuya misión era acoger las almas de los difuntos y consolar a los vivos con sus cantos.

había inflingido Deméter por no impedir el secuestro de su hija, o bien, la que suele ser la versión más extendida, que Afrodita les había arrebatado su belleza por rechazar los placeres del amor.

A la hora de hablar de la representación de las Sirenas en el mundo clásico, no son pocas las relaciones que se han establecido a lo largo de los siglos con otros seres mitológicos de similar significado negativo. A este respecto, señala Iriarte que «es significativo que la semejanza existente entre las representaciones artísticas de las Sirenas y de las Harpías, las Raptoras, suscite un verdadero problema de identificación» (Iriarte, 2002: 53).

Sin embargo, la imagen de la Sirena que ha llegado a inmortalizarse nos la representa como una hermosa joven con cola de pez, letal y bella a partes iguales, veleidosa y absorta en el cuidado de su espesa melena, paradigma del coqueteo femenino[30]. La metamorfosis física sufrida por estos seres, de pájaros a peces, no puede atribuirse al imaginario moderno. El descubrimiento de un vaso de Megara del siglo II a.C. y conservado en el Museo Nacional de Atenas, al igual que una lámpara romana de los siglos I-II d.C. conservada en el Royal Museum de Canterbury en el que se muestra a Odiseo siendo seducido por mujeres-pez da clara muestra de que esta evolución comenzó mucho antes de lo que podríamos pensar.

Algunas mitologías, además, relacionan a las Sirenas con otros seres mitológicos grecorromanos, como son las Lamias. Este es el caso de una leyenda autóctona del País Vasco donde las populares *Itxas-Lamiak*, que en español significa Lamias del mar (también se les llama *Arrainandereak* o mujeres-pez), en lugar de piernas, o pies palmeados de pato como toda Lamia de las montañas vascas y navarras, poseen una larga cola de pez. Igual que las otras Lamias, las *Itxas-Lamiak* o Lamias del Mar peinan sus cabellos con peines de oro de los que dependen totalmente, así que todo aquél que quiera dominarlas puede robarles el peine, aunque eso las enfurece y estas sirenas pueden ahogarlos o traer mal tiempo a las costas si se enfadan. Sin embargo, no siempre son malas y a veces se enamoran apasionadamente de los marineros que rondan por las costas vascas[31].

En la acepción más popular de la mitología griega, **Lamia** era una reina de Libia a la que Zeus amó, hija de Poseidón o Belo y Libia. Los celos de Hera la transformaron en un monstruo y la obligaron a matar a sus hijos (en otras versiones, mató a sus hijos y fue la pena lo que la transformó en monstruo). Lamia fue condenada a no poder cerrar sus ojos de tal forma que siempre estuviera obsesionada con la imagen de sus hijos muertos. Zeus le otorgó el don de poder extraérselos para así descansar, y volver a ponérselos luego. Lamia sentía envidia de las otras madres y devoraba a sus hijos. Tenía el cuerpo de una serpiente y los pechos y la cabeza de una mujer. Pese a que es una figura esencialmente femenina, ocasionalmente se la ha considerado masculina o, incluso, hermafrodita.

---

[30] Resulta interesante que muchas lenguas, como el español, no distingan los dos tipos de Sirena (la mujer-pájaro y la mujer-pez) y otros sí, por ejemplo, la sirena original clásica en inglés es *siren* y en alemán *Sirene*, mientras que la sirena con cola de pez se denomina en inglés *mermaid* y en alemán *meerjungfrau*.

[31] Como curiosidad, añadir que sólo parece existir en toda la mitología una figura de Sirena positiva y buena, la Sirena cántabra o Sirenuca, que antes fue humana. Cuanta la leyenda que, su madre, harta de que la desobedeciera para ir a los acantilados, gritó "permita Dios que te vuelvas pez", y así la joven se transformó en la Sirenuca que, desde entonces, alerta con su canto a los marineros del peligro de los acantilados.

El *Diccionario de Mitología Griega y Romana* de Pierre Grimald nos da dos acepciones para esta figura mitológica. En la primera se sitúa a Lamia como la «hija de Posidón, [que] tuvo con Zeus a la Sibila Libia» (Grimald, 2008: 303) aunque también incluye la segunda historia, que la hace hija de Belo y Libia, y la historia sobre los celos de Hera y los ojos de la Lamia. Añade que

> se llamaban también Lamias unos genios femeninos que, agarrándose a las personas jóvenes, les sorbían la sangre» en una clara referencia al mundo vampírico. Por otro lado, se señala también que «la leyenda de Alcioneo cita un monstruo llamado Lamia, que habitaba las montañas próximas a Delfos. También Lamia es un nombre del monstruo de Gelo[32]».

Desde la Antigüedad, las figuras de la Lamia y de Lilith han estado emparentadas: «La producción mítica griega nos trae el recuerdo de las lamias, seres sobrenaturales emparentados con la diabólica Lilith, que seducían a los hombres dormidos, chupaban su sangre y se alimentaban de su carne» (Álvarez de Toledo, 2008: 81).

Más antiguas y ancladas en la tradición ancestral que todas ellas se encuentran las **Erinias**. 'Erinia' significa "divinidad que habita la tierra", por tanto, con poder ctónico, subterráneo. Las Euménides, por otro lado, se traducen como las "benéficas" afines por su naturaleza ctónica al *Agathodaimon*, a la *Bona De*a romana, a la "diosa buena". En *Las Euménides* de Esquilo, las Erinias se levantan contra el matricidio y toman a Clitemnestra bajo su protección aunque, finalmente,

> Las Erinias acaban transformándose en las Euménides, en "Bondadosas". Es decir, las Furias[33] cuya memoria vengativa sostenía un sistema de *vendetta* pre-político serán finalmente integradas en la polis como protectoras del orden social. [...] estas hijas de la Noche son potencias reconocidas como "memoriosas" (*mnémones*), como portadoras de un saber profético referente al origen y se les invoca junto a *Dike* (Iriarte, 2002: 41).

Lo que hace de las Erinias las rectas administradoras de justicia que refleja Esquilo es la *mênis*, un tipo de memoria colérica y vengativa. Pertenecen a las divinidades más antiguas del panteón helénico y quizá sea por eso por lo que se las conoce como defensoras del derecho materno puesto que su origen parece adentrarse en una época prehelénica en el que las diosas (Inanna, Ishtar, Anat...) eran las fuerzas primordiales del panteón y el respeto a la madre debía estar por encima de cualquier ley social, como defienden las Erinias, terroríficas hijas de la Noche, de color negro y tocadas con serpientes, que roncan y segregan sangre de sus ojos, según se describe en la *Orestíada*. Su primitivismo salta desde el primer momento a la vista. Análogas a las Parcas o Destinos, no obedecen a ninguna ley, ni reconocen la autoridad de los dioses de la generación joven, e incluso Zeus se ve obligado a

[32] Gelo era un fantasma de la isla de Lesbos, el alma en pena de una muchacha lesbia muerta joven que volvía del más allá para robar a los niños.
[33] Nombre que les otorgó la mitología romana posterior.

obedecerlas en alguna ocasión.

Aunque en un principio su número era indeterminado, finalmente se cierra en tres, cuyos nombres son Alecto, Tisífone y Megera.

> Se representan como genios alados, con serpientes entremezcladas en su cabellera y llevando en la mano antorchas o látigos. Cuando se apoderan de una víctima, la enloquecen y la torturan de mil maneras […]. Su mansión en la Tiniebla de los Infiernos: el Érebo (Grimald, 2008: 169).

Las Erinias están muy relacionadas con la religión dionisíaca y con las ménades, como se puede observar en *Las Euménides* de Esquilo, donde se aporta un número considerable de elementos que prueba que no se trata de una elección accidental. Además de compartir con las ménades el ornato de las serpientes, como buenas cazadoras persiguen el rastro del hombre como perros, al igual que las seguidoras del Dionisio justiciero. Además, en la primera de las obras de la serie de Esquilo, se las menciona como cortejo dionisíaco (*kômos*) que se ha emborrachado de sangre humana para envalentonarse.

Como señala Iriarte Goñi, además, podemos señalar la proximidad existente entre el solar Apolo y las subterráneas Erinias presente sobre todo en la figura de la adivina Casandra y en su trágica historia, puesto que ella, como vemos en *Agamenón*, es la encargada de recordar el crimen inicial –del cual derivará también su muerte junto a Agamenón– al igual que hacen las figuras de la Noche.

Las Erinias basan su condición de potencias justicieras en el recuerdo permanente de aquellas "querellas" (*neîkoi*) que las Musas subsanaban mediante el diplomático lenguaje persuasivo y contra las que, sin embargo, ellas actúan con suma violencia. No sólo con Casandra o las Musas podemos relacionar a las Erinias. Las Gorgonas, en especial, Medusa, también tiene con ellas su punto de unión:

> La identificación entre Erinias y Gorgonas, formulada por la Pitia al inicio de la obra, adquiere un significado preciso en el transcurso de la misma, pues, fijados en el centro de la polis –como Gorgo lo está en la égida de la diosa protectora de la ciudad– los rostros de las Erinias ponen en guardia contra la división sangrienta encarnando, precisamente, el horror de dicha división (Iriarte, 2002: 46).

Además, debemos tener en cuenta que todas las figuras femeninas mencionadas, a excepción tal vez de las amazonas, se relacionan con la seducción del hombre mediante el canto; las Sirenas, la Esfinge y, también, las Erinias hacen de su voz un mortífero y fatal instrumento de poder:

> En el conjunto de oposiciones que limitan las características de los dos universos: arriba/abajo, claridad/oscuridad, ofrendas ígneas/libaciones sangrientas, se incluye también la

> que diferencia la armonía musical del sonido “alírico”. Un sonido que encarnan las Sirenas, la Esfinge o la Parka de Hades, además de las propias Erinias (Iriarte, 2002: 42-43).

De Homero a Virgilio, las Erinias evolucionan hacia una concepción de divinidad destinada a inculcar castigos infernales, una misión que, aunque ya aparece en Homero, es en la *Eneida* donde se da en mayor medida. En esta obra podemos reconocerlas atormentando las almas de los difuntos con su látigo y atemorizándolos con sus serpientes en el fondo del Tártaro.

Extremadamente similar a las primeras representaciones de las aves Sirenas, nos encontramos con las **Harpías** o las Raptoras, genios alados, hijas de Tautamante y la oceánide Electra. Pertenecen, al igual que las Erinias, a la generación divina preolímpica y suelen ser dos: Aelo, a la que también se conoce como Nicótoe y Ocípete. Algunas fuentes mencionan también una tercera harpía, Celeno. Ellas son otro ejemplo de nominación natural, es decir, el significado de sus nombres designa su naturaleza (Borrasca, Vuela-rápido y Oscura, respectivamente).

Suelen ser representadas con forma de mujeres aladas o bien con aves de cabeza femenina y afiladas garras. La mitología helénica las sitúa en las islas Estrofíades, en el mar Egeo, mientras que en la posterior época virgiliana se las ubica, directamente, en el vestíbulo de los Infiernos.

Al igual que las Lamias, las Harpías raptan niños, y, de igual modo en que sucede con la versión de las Sirenas como potencias ctónicas y fúnebres, se llevan las almas de los difuntos entre sus garras (postura en la que se coloca ocasionalmente sobre las tumbas, en una representación imperecedera e inquietante del acto que más las caracteriza). Su morfología las emparenta también con la Esfinge, al igual que su nombre, "raptoras" que, como ya hemos visto, es una de las características definitorias del monstruo de Tebas.

La figura de la Harpía pervivió largos años en el folclore popular. Tanto fue así que San Agustín (de *Civ. dei.*, VI, 9) dice de ella:

> Silvana es hostil a la madre, al matrimonio y a sus hijos. Busca exterminar a la parturienta y a su hijo. Mediante el hacha, la escoba y la mano del mortero, los *tria signa culturale*, se intenta impedirlo, oponerse a su empresa. Silvana pertenece a la vegetación natural salvaje, que ve un enemigo en la vida familiar y humana ordenada. Así las harpías, estas madres-del-huevo licias, divisan el instante en que Afrodita se eleva al cielo para implorar el *télos thaleroîo gamoîo* para las hijas de Pandareo, la cumbre de la educación femenina, y las raptan en el momento en que ellas se preparan para el matrimonio. (Bachofen, 2008: 92)

Los parecidos y las relaciones entre estos seres mitológicos femeninos y aterradores dejan muestra clara de que en el mundo grecolatino existía una disposición a creer en la maldad inherente del género femenino, fácilmente corruptible, donde se puede identificar, sin lugar a dudas, al monstruo interior en cada una de ellas:

> En el mundo romano estaba muy extendida la creencia en que había mujeres malignas que podían convertirse en lechuzas o en búhos para chupar la sangre de los niños, eran las *striges* o *strigae*, que incorporan rasgos de las harpías y de las lamias o empusas, porque también ellas gustaban de engatusar a jóvenes hermosos para devorarlos (García Teijeiro, 2005: 47).

Una de las figuras del panteón griego sobre la que menos se sabe es **Hécate**. Esta diosa, afín a Artemis, no posee un mito propio, en sentido estricto. Es, como las demás figuras, ajena e independiente a las deidades olímpicas. Y está, al igual que las Harpías, las Górgonas o las Erinias, fuera del control de los dioses mayores, incluso, en el caso de Hécate, es Zeus quien mantiene y aumenta sus primigenios poderes, como señala Hesíodo en su *Teogonía*, el único lugar en el que se la menciona con un poco más de profundidad.

Resulta interesante observar que las figuras femeninas poderosas y temibles en el imaginario ático son anteriores, lo bastante antiguas como para ser preolímpicas, monstruos y divinidades que parecen estar ahí antes de que todo lo demás existiera y que nos conducen, directamente, hacia un mundo perdido en la niebla de la memoria, al sustrato mitológico mesopotámico, por ejemplo.

La figura de la diosa Hécate sufre también una susceptible transformación, pasa de ser la diosa que otorga, entre otros, el don de la elocuencia en las asambleas políticas a transformarse en algo bien distinto, en la divinidad a la que se atribuye la creación de la hechicería y a la que se invoca para presidir los embrujos, una figura permanentemente unida al mundo de las sombras, que se aparece ante las brujas y magos, bien con una antorcha en la mano o bien de manera zoomórfica (como lobo o yegua, pero sobre todo como perra, su totem originario). Puede aparecer de igual modo asociada con un laberinto serpentino alrededor de una espiral, conocido como rueda de Hécate (el *Strophalos de Hécate)*. Podemos rastrear indicios del culto a Hécate hasta bien entrado el siglo XIX, como se demuestra en *Aradia oEl evangelio de las brujas* compilado por el folclorista estadounidense Charles Leland (1899), en el que relata un culto a Diana muy similar a los anteriormente asociados a Hécate y donde se menciona: «Y habiendo hecho el cielo y las estrellas y la lluvia, Diana se proclamó Reina de las Brujas; ella era el gato que gobernó a los ratones de las estrellas, el cielo y la lluvia» (Leland, 1899: 9)

Pudiera ser que este paso de una función a otra viniera inducido por su peculiar culto en la Alejandría ptolemaica, donde le fue concedido el título de "Reina de los Fantasmas", donde se la representaba por triplicado, imagen que llegaría casi intacta al post-renacimiento y de ahí hasta nuestros días. Se creía que podía tanto evitar que el mal saliese del mundo de los espíritus, como también permitir que dicho mal entrase, lo que explica la constante presencia de estatuas que la representan en los cementerios. En el *Martillo de las Brujas* (el *Malleus Maleficarum*), con seguridad el tratado más destacado y conocido publicado durante la caza de brujas del Renacimiento, se menciona también a la diosa. Aquí se afirma que la adoración de las brujas hacia Hécate fue lo que hizo que adaptaran partes del mito para convertirla en la diosa de la hechicería, papel que el pueblo aceptó perfectamente, ya que su imagen había sido ampliamente denostada ya anteriormente a la era cristiana, pues a finales del

periodo romano ya era una diosa oscura, cuyas criaturas asociadas eran también consideradas animales de la oscuridad: cuervos, búhos nocturnos, serpientes, escorpiones, asnos, murciélagos, caballos, osos, leones y el perro se convirtieron en los símbolos de la diosa.

Como ya hemos dicho fue la influencia egipcia lo que la convirtió una figura de tres cabezas. En los documentos de Hermes Trimegisto –personaje de la literatura griega ocultista– y en los papiros mágicos de la Antigüedad Tardía era descrita con una cabeza de perro, otra de serpiente y otra de caballo. La versión más puramente griega de esta triplicidad llevó a los escultores a representarla con tres cuerpos en lugar de con tres cabezas, como aparece en el friso del gran altar de Pérgamo (actualmente en Berlín). La influencia griega llegará hasta la literatura, donde Apuleyo, en *El Asno de Oro*, asocia, entre otras muchas, a la diosa con la Isis egipcia:

> De aquí, los troyanos, que fueron los primeros que nacieron en el mundo, me llaman Pesinuntica, madre de los dioses. De aquí asimismo los atenienses, naturales y allí nacidos, me llaman Minerva cecrópea, y también los de Chipre, que moran cerca de la mar, me nombran Venus Pafia. Los arqueros y sagitarios de Creta, Diana. Los sicilianos de tres lenguas me llaman Proserpina. Los eleusinos, la diosa Ceres antigua. Otros me llaman Juno, otros Bellona, otros Hecate, otros Ranusia. Los etíopes, ilustrados de los hirvientes rayos del sol, cuando nace, y los arrios y egipcios, poderosos y sabios, donde nació toda la doctrina, cuando me honran y sacrifican con mis propios ritos y ceremonias, me llaman mi verdadero nombre, que es la reina Isis (Apuleyo, 2000: Libro XI, Cap. 1).

He aquí un breve trabajo de comparación mitológica en el que el autor pone en relación a Minerva, Diana y Proserpina con una sola figura, la de la diosa egipcia Isis.

Hécate aparece también en las *Argonáuticas* donde, para aplacar a la diosa, Jasón siguiendo el consejo dado por Medea –con quien se la ha relacionado alguna vez, ya que es sacerdotisa suya, al igual que con Circe, que, según antiguas tradiciones, podría ser su hija– realiza un ritual consistente en bañarse a medianoche en una corriente de agua, vestido con una toga oscura, cavar un pozo y ofrecer una libación de miel y sangre de la garganta de una oveja, que se quema en una pira junto al pozo como holocausto[34], retirándose entonces del lugar sin mirar atrás. Sin lugar a dudas, este tipo de rituales en los que intervienen el agua, el fuego y la sangre, nos conducen hacia los comúnmente observados en los tratos con las divinidades ctónicas.

Hécate aparecerá también en el mito del rapto de Perséfone, pues será la única que oiga sus lamentos y quien le indique a su madre Deméter dónde ha de buscarla. En esta versión, más tarde, la diosa termina por convertirse en asistente y compañera de la Reina del Hades, tarea que compagina con

[34] 'Holocausto' es una palabra de origen griego que significa "todo quemado", lo que hace referencia al acto del sacrificio animal en el altar. La ceremonia consistía en reservar para quemar como ofrenda a los dioses las entrañas, la grasa, los huesos, y algunos trozos de carne. El resto se comía en un gran banquete, siguiendo una tradición que instaurada por el titán Prometeo.

la de ser la diosa de las encrucijadas de tres caminos o *trivio*, trasposición lógica si tenemos en cuenta las representaciones artísticas de tres caras de las que ya hemos hablado. La diosa, además, se identifica a menudo con la faceta más oscura de Artemis, un ser infernal en el que podía llegar a convertirse si se ocultaba su luz.

Los espectros que pertenecen al séquito de la diosa Hécate son las **Empusas**, seres pertenecientes al mundo infernal y habitual causa de terrores nocturnos, sobre todo en mujeres y en niños, ante quienes se aparecen para asustarlos en toda clase de formas. Se relacionan con el arquetipo de la mujer fatal porque era habitual que, para atraer a sus víctimas, adoptaran la figura de una mujer joven y hermosa. Están, como todas estas figuras femeninas, íntimamente emparentadas:

> Las lamias o empusas, que tienden a confundirse, son también monstruos femeninos que roban a los niños para devorarlos y que gustan también de los jóvenes hermosos, como la terrible Síbaris, que habitaba en un monte cerca de Delfos y asolaba de tal modo la región que fue necesario propiciarla con la entrega de un muchacho, o aquella otra de Corinto que se hacía pasar por mujer rica y hermosa para devorar a un joven filósofo, pero fue desenmascarada por Apolonio de Tiana (García Teijeiro, 2005: 46).

San Jerónimo, en el siglo IV, identificó a Lilith con la griega Lamia. Graves y Patai dejan clara la íntima relación existente entre los seres malignos de la mitología grecorromana y los orígenes hebreos del mito de Lilith, y la importancia de ciertos mitemas, como la postura sexual para el coito, que pueden representar un hilo de unión entre ellos:

> Las Lamias, que seducían a los hombres dormidos, chupaban su sangre y comían su carne, como hacían Lilit y sus compañeras demoníacas, eran conocidas también con el nombre de Empusae, "forzadoras" o Mormolyceis, "lobas espantosas", y se las describía como "Hijas de Hécate". En un relieve helénico aparece una Lamia desnuda montada a horcajadas en un viajero dormido de espaldas. Es característico de las civilizaciones en las que se trata a las mujeres como bienes muebles que deban adoptar la postura recostada durante el coito, a lo que se negó Lilit. Las hechiceras griegas que adoraban a Hécate eran partidarias de colocarse encima, según sabemos por Apuleyo; y así se ve en las primitivas representaciones sumerias del acto sexual; aunque no en las hititas. Malinowski dice que las muchachas melanesias ridiculizan la que llaman "posición misionera", que exige que permanezcan pasivas y acostadas (Graves y Patai, 1986: 62-63).

Junto a estas mujeres malignas, encontramos otras en el mundo romano, las ***striges*** o *strigae*, que, según la creencia popular, eran féminas malvadas que podían convertirse en lechuzas o búhos para chupar la sangre de los niños. Reunían en sí mismas los rasgos de las harpías, de las lamias y las empusas, y no solo porque todas ellas sentían debilidad por los jóvenes hermosos a los que engatusaban

y devoraban.

La mayor parte de los rasgos que presentan las harpías, estriges y empusas son herencia o influencia del mito hebraico de Lilith –que a su vez deriva de la mitología mesopotámica–, que la concibe como un ser nocturno, lascivo y devorador de niños, enloquecida ante la maldición divina que la condena a ver morir cientos de sus hijos cada día.

Sin lugar a duda y, de acuerdo con la común idea que defienden la mayoría de los historiadores y antropólogos debemos señalar que tanto los seres anteriormente mencionados como los vampiros, que caracterizan gran parte de la demonología de la Edad Media, tienen el mismo origen mítico.

2.3. Mitología hebrea.

Adentrarse en el misterio del universo mitológico bíblico es avanzar por un tortuoso laberinto de referencias con un mapa que podemos calificar como poco claro la mejor de las veces.

Las riquezas mitológicas hebreas sólo están, desgraciadamente, insinuadas en mayor o menor medida a lo largo de las páginas bíblicas en las que se entrelazan referencias a la mitología babilónica, ugarítica, sumeria, griega… Algunas de estas referencias son más sencillas de ver, como las que encontramos entre las historias de Leda y el cisne, o Dánae y la lluvia de oro y la gestación de Cristo por una madre virgen a quien cubre la sombra de dios. Otras, sin embargo, requieren un mayor nivel de profundización en el universo mítico mesopotámico, como la que relaciona a Anat, madre de Sangar (Jueces III, 31), con la sanguinaria diosa del amor ugarítico, la doncella Anat, de la cual, madre virgen también, pareció heredar su hijo todo su valor. Como señala Samuel Noah Kramer:

> Sabemos actualmente que este libro, el clásico mas grandioso de todos los tiempos, no ha surgido, como quien dice, de la nada, como una flor artificial, emergiendo de un jarrón vacío. Esta obra tiene unas raíces que se extienden hasta un lejanísimo pasado y se esparcen por los países vecinos de aquél en donde hizo su aparición (Kramer, 1978: 211).

Aunque es evidente que cada uno de estos mundos mitológicos tiene su propia personalidad, no conviene negar que existe un hilo común, una cuerda que une directamente los sistemas religiosos conocidos más antiguos con la concepción bíblica del mundo. Tal y como recalcan Baring y Cashford, Inanna es el eslabón que conecta a la gran madre del Neolítico con la Eva bíblica y con María:

> Los himnos y alabanzas ofrecidos en el sur de Sumer a Inanna, reina virgen del cielo y de la tierra, y en el norte a su equivalente, Istar, anunciaban ya los que hoy se ofrecen a María, reina virgen del cielo. Los atributos de las diosas eran, al igual que los de María, la luna creciente y la estrella matutina y vespertina a la que llamamos Venus (Baring y Cashford, 2005: 211).

No es posible, por lo tanto, la comprensión del texto bíblico sin la base mitológica anterior, tal y como Julio Trebolle señala «la comprensión de los textos bíblicos, de los poéticos en particular, ha de partir, pues, de los mitos antiguos y poder llegar a reconocer la imagen de lo divino en lo humano, de la eternidad en el tiempo y del paraíso celestial en la tierra» (Trebolle, 2008: 111).

Con respecto al papel de la mujer en la mitología hebrea resulta casi imposible que no llame la atención lo que podríamos calificar como un esfuerzo, consciente por minimizar e, incluso, hacer desaparecer toda relación existente entre las diosas mitológicas anteriores y las más destacadas figuras femeninas bíblicas (Eva, María, Lilith…). En esta línea, Graves y Patai apuntan

> Uno de los temas principales del mito griego es la reducción gradual de las mujeres de seres sagrados a vasallas. De igual modo, Jahvéh castiga a Eva por haber causado la caída del Hombre. Para disfrazar todavía más la divinidad original de Eva –su título de "Madre de todos los Vivientes" sobrevive en el Génesis– los mitógrafos hicieron que se formara de la costilla de Adán anécdota que se basa, al parecer, en la palabra *tsela*, que significa "costilla" y también "un tropezón". Mitógrafos posteriores insistieron en que se formó del rabo de púas de Adán... También los griegos hicieron a la mujer responsable de la felicidad del hombre adoptando la fábula de Hesíodo acerca de la caja de Pandora [...]. Se debe observar que "Pandora" –"todos los dones"– fue en un tiempo un título de la creadora (Graves y Patai, 1986: 13).

Como podemos ver, en esta estracto se tocan todos aquellos temas que desarrollaremos a continuación con más detalle. De acuerdo con esta afirmación también se encuentra Campbell quien recoge la idea del psicoanálisis sobre este desplazamiento de lo femenino por lo masculino a lo largo de la historia de la mitología:

> La connotación de los personajes femeninos en una mitología patriarcal está oscurecida generalmente por ese mecanismo que Sigmund Freud llamó refiriéndose al contenido manifiesto del sueño, "desplazamiento de la acentuación" (Campbell, 1992: 180).

Aunque la imagen de la divinidad femenina tendió a la invisibilidad sí sabemos que las diosas eran ampliamente conocidas y servidas por los hebreos en los tiempos bíblicos. Era a ellas, en especial a la diosa Aserá (cuya importancia en el mundo hebreo veremos más adelante), a quien se rendía culto en los bosques, al igual que sucedía con Astarté, diosa de fenicios y filisteos.

Cómo y por qué se produce este cambio nos acercaría más a un estudio sociológico e histórico que a la materia mitológica que aquí nos ocupa. Para Graves y Patai «el mito de la caída autoriza al hombre a culpar a la mujer por todos sus males, a hacerla trabajar para él, a excluirla del oficio religioso y rechazar su consejo sobre problemas morales» (Graves y Patai, 1986: 74), lo que nos

conduce casi directamente hacia la imagen de sumisión en segundo plano que presentan la inmensa mayoría de los personajes bíblicos femeninos.

Sin embargo, pese al esfuerzo cultural realizado, observar este traspaso de poder de la diosa matriarcal al dios del patriarcado no es del todo imposible, y la principal prueba de ello es la rastreable existencia de la ya mencionada Aserá que, según algunas tradiciones, llega a ser denominada como la esposa de Yahvé, el “otro lado” femenino de la deidad hebrea, el punto de equilibrio que, si bien desapareció en las posteriores revisiones del culto, sí encaja con la concepción del equilibrio universal de los sustratos mitológicos sobre los que se asienta el mundo hebreo.

Patai, en *The Hebrew Goddess*, revela con pruebas históricas y arqueológicas que no sólo existió una diosa hebrea, aunque parezca desvanecerse en los oscuros misterios de la evolución mitológica sino que, unos 1.500 años más tarde, esta imagen de la diosa volvería a aparecer de un modo mucho más sutil, y, podríamos decir, diluido, en la literatura cabalística de las comunidades judías de España y del sur de Francia. Se la denominará la Sekiná o la Matronit: la matrona, señora o reina y su presencia se concibe como la intercesora entre la humanidad y el dios, como se ha concebido hasta ahora la imagen de la Virgen María cristiana.

La presencia y revisión de las diosas mesopotámicas en los orígenes de la religión judía es indiscutible. Entre todas ellas, de las cananeas es, probablemente, de las que más pruebas podemos encontrar. La más importante, la ya mencionada Aserá, es también de las más antiguas: aparece en el 1750 a. C. en una inscripción sumeria que se refiere a ella como esposa de Anu, a quien podemos identificar como el dios 'El. Era la "señora del mar", calificativo que la relaciona con la Nammu sumeria, así como con la Isis egipcia: «Es posible que Aserá se convirtiese en la esposa de Yahvé a ojos de los hebreos cuando el dios hebreo asimiló la iconografía de dios padre que había pertenecido a El» (Baring y Cashford, 2005: 513).

Es también indiscutible su progresiva conversión, o más bien cabría decir su progresivo descenso, de la divinidad a la impureza de la prostitución, la promiscuidad, la maldad y la inquina. Y así se recoge en Isaías 47, 1, 3, 13-15:

> ¡Baja, siéntate en el polvo, virgen, hija de Babel! ¡Siéntate en la tierra, destronada, hija de los caldeos! Ya no se te volverá a llamar la dulce, la exquisita... Descubre tu desnudez y se vean tus vergüenzas. Voy a vengarme y nadie intervendrá... ¡Que se pongan en pie y te salven! Los astrólogos y observadores de estrellas, los que te pronostican cada luna lo que te va a sobrevenir. Mira, ellos serán como tamo que el fuego quemará. No librarán sus vidas del poder de las llamas... Eso serán para ti tus hechiceros por los que te has fatigado desde tu juventud... No habrá quien te salve.

El deseo de eliminar el culto a la naturaleza en el mundo hebreo y todo lo que en ella hay de mitológico se hace claramente visible en el *topoi* del jardín del deleite:

> Todos los jardines del deleite son gobernados originalmente por diosas; cuando se pasó del matriarcado al patriarcado los usurparon los dioses varones. Una serpiente está casi siempre presente. Así, en el mito griego, el Jardín de las Hespérides, cuyos manzanos daban el fruto prohibido, era guardado por la serpiente Ladón, y había sido el dominio de Hera antes de casarse con Zeus, aunque su enemigo Heracles mató posteriormente a Ladón con la aprobación de Zeus (Graves y Patai, 1986: 73).

Esta concepción afectó de forma directa a representaciones y conceptos tan básicos en el marco mitológico como aquellos referidos, por ejemplo, a la fertilidad, puesto que, con el lento devenir del tiempo el dios-padre, el dios masculino de la ciudad, suplantó en sus funciones de símbolo de la fertilidad a la diosa-madre, como ya vimos que sucedía de similar modo con las Erinias y el paso del orden matriarcal al patriarcal en la Grecia clásica a través de la *Orestíada* de Esquilo.

Por otro lado, según recalca Trebolle el texto escrito refleja una teología más oficial, que distingue las imágenes de una religión menos formal, más familiar: «Por ello en los textos intervienen más los dioses que las diosas, mientras que en la iconografía se invierte la proporción» (Trebolle, 2008: 113). La figura de la diosa tardó, sin embargo, en desaparecer del culto oficial, como señalan Graves y Patai:

> Cuán poderosas eran las diosas bajo la monarquía judía se puede deducir de la acusación que hizo Jeremías a sus correligionarios que atribuían la caída de Judea a su violación de la fidelidad a Anat y gritó: "¡Adoremos una vez más a la Reina del Cielo como hacían nuestros padres antes de nosotros!" (Graves y Patai, 1986: 12).

Además, puede verse en las prohibiciones expresas orientadas a ritos cananeos relacionados o atribuidos directamente a la diosa como son la prostitución sagrada o la sodomía ritual prohibidas en el libro del *Deuteronomio* de Josías. Algunas conocidas fábulas, por otro lado, insisten en recalcar el carácter puro y virginal de esta nueva versión del mito de la diosa (debido a esto estableceremos también paralelismos entre la diosa y María, que heredó algunos de sus símbolos y cualidades). Éste es el caso de la fábula tomada, en parte, del escritor griego Arato (a principios del siglo III a. C.) que narran Graves y Patai

> En esta época sólo una virgen, llamada Istahar, permanecía casta. Cuando los Hijos de Dios le hicieron solicitaciones lascivas, ella exclamó: "¡Antes prestadme vuestras alas!". Ellos accedieron, y ella voló al Cielo y se acogió a sagrado en el Trono de Dios, quien la transformó en la constelación de Virgo, o, según dicen algunos, en las Pléyades (Graves y Patai, 1986: 91).

La misma historia de la ascensión al cielo sabemos que se da con Justicia, la hija de la Aurora. Aunque, en este caso, está claro que la referencia directa es la Ishtar Babilónica, identificada con Virgo.

No fueron pocas, tampoco, las historias que cambiaron el sujeto femenino por otro masculino. Un claro ejemplo de ello nos lo ofrecen Graves y Patai con el cambio de las acciones atribuidas a diosas como Anat que, más tarde, se tomaron por actos de Yahvé:

> Muchos de los actos atribuidos en la mitología ugarítica a la sanguinaria diosa Anat son atribuidos en la Biblia a Yahvéh Elohim. La descripción ugarítica de cómo Anat mata a sus enemigos:
>
> Se hunde hasta las rodillas en la sangre de los soldados,
> hasta el cuello en la sangre de sus compañeros.
> Hasta que se salía
> lucha en la casa...
>
> recuerda la segunda visión de Isaías de la venganza de Dios contra los enemigos de Israel (Isaías LXIII,3):
>
> He pisado con furor,
> he hollado con ira,
> y su sangre salpicó mis vestiduras
> y manchó mis ropas (Graves y Patai, 1986: 25-26)

En general, el papel de la mujer en la Biblia podría calificarse casi como insignificante de no ser por los tres vértices clave, las tres figuras arquetípicas que construyen los modelos de mujer establecidos en el paradigma judeo-cristiano: Lilith, Eva y María, figuras centrales de este trabajo.

Lilith es, de todas ellas, la figura de la que menos información "oficial" tenemos. Apenas si es mencionada en las Sagradas Escrituras, sólo Isaías hace referencia a la que fue la primera mujer de Adán: «Los gatos salvajes se juntarán con hienas y un sátiro llamará al otro; también allí reposará Lilith y en él encontrará descanso» (Isaías 34: 14).

Como vimos páginas atrás, su nombre original en acadio es *Lilitu*, que proviene de la palabra 'lil', que en este idioma significa 'viento' o 'espíritu'. Otras versiones, sin embargo, apuntan hacia un posible nacimiento en la cultura sumeria de Mesopotamia, con un origen asirio-babilonio. Según hemos visto, se la menciona en la historia de Inanna y el árbol *hullup*, en la epopeya de Gilgamesh.

Baring y Cashford también bucean en los orígenes del nombre "Lilith" con la intención de hallar los verdaderos orígenes de esta figura bíblica:

> *Lil* también era la palabra sumeroacadia que designaba la "tormenta de polvo" o "nube de polvo", un término que se aplicaba también a los fantasmas, cuya forma era como una nube de polvo y cuyo alimento era supuestamente el polvo de la tierra. En la lengua semítica *lilatu*

era entonces "la criada de un fantasma", pero pronto se confundió con la palabra *layil*, "noche", y se convirtió en una palabra terrorífica que designaba a un demonio nocturno. En el mito hebreo, Lilit, por lo tanto, acumuló sin descanso todas las asociaciones de noche y muerte. Es posible que la imagen hebrea de Lilit se basase en las imágenes de Inanna-Istar como diosa de las grandes alturas y las grandes profundidades, pero considerablemente rebajada al ser percibida desde el punto de vista de un pueblo deportado a Babilonia (Baring y Cashford, 2005: 576).

Estas suposiciones tienen su base en la interpretación que del Génesis bíblico (1, 27) se ha hecho. Antes de explicar que el Dios Yahvé dio a Adán una esposa llamada Eva a partir de su costilla, el texto dice: «Creó, pues, Dios al hombre a su imagen; a imagen de Dios lo creó; hombre y mujer los creó». Según la definición de la Enciclopedia Británica, Lilith es:

Female demon of Jewish folklore; her name and personality are derived from the class of Mesopotamian demons called lilû (feminine: lilitu). In rabbinic literature Lilith is variously depicted as the mother of Adam's demonic offspring following his separation from Eve or as his first wife, who left him because of their incompatibility.

En el *Zohar* (obra principal de la Cábala), se hace referencia a Lilith como la perversa, la falsa, la ramera e, incluso, la negra. Es importante conocer, a la hora de analizar la demonización de la figura de Lilith, que el Talmud hebreo narra su encuentro y posterior unión con el ángel Samael, que se rebeló contra dios, y a quien el cristianismo denomina Satán.

En *Lilit y otros relatos*, Primo Levi narra algunas de las más conocidas historias de Lilith en la tradición oral hebrea:

La historia de Eva está escrita y la sabe todo el mundo; mientras que la de Lilit sólo se cuenta oralmente, y por eso la sabe poca gente (bueno, no «la» sino «las», pues son muchas las historias) [...] El Señor no sólo los hizo iguales, sino que con la arcilla hizo además una forma única; mejor dicho, un Golem, una forma sin forma. Era una figura con dos espaldas; es decir, el hombre y la mujer ya juntos. Luego los separó de un tajo […]. Adán quiso que Lilit se acostase en el suelo. Lilit no estaba de acuerdo […]. Lilit vive precisamente en el mar Rojo, pero todas las noches levanta el vuelo, se da una vuelta por el mundo, rompe los cristales de las casas en las que hay niños e intenta sofocarlos. Es menester estar atentos; si logra entrar, se la atrapa debajo de un plato volcado, y ya no puede hacer daño. Otras veces entra en el cuerpo del hombre, y éste queda embrujado […]. Luego está la historia del semen. A ella le gusta mucho el semen del hombre, y anda siempre al acecho a ver dónde ha podido caer. Todo el semen que no acaba en el único lugar consentido, es decir, dentro de la matriz de la esposa, es suyo […]. Por eso no hace más que parir […]. Pero son también hijos de hombre, de cada hombre: hijos ilegítimos […]. Pero me queda por contarte la historia más

extraña, y no es extraño que sea extraña si se piensa que está escrita en los libros de los cabalistas, que son unos individuos sin ningún tipo de miedo […]. Los cabalistas decían que tampoco estaba bien que estuviera Dios solo, por lo que en el principio de los principios, se dio a sí mismo una compañera, a la Shekiná, es decir, a su propia presencia en la creación. De este modo la Shekiná se convirtió en la esposa de Dios y, por tanto, en la madre de todos los pueblos […]. Dios se quedó solo y, como sucede a la mayoría de nosotros, no pudo resistirse a la soledad y a la tentación y se buscó una amante. ¿Adivinas quién? Lilit, la diablesa […]. Mientras Dios siga pecando con Lilit, habrá sobre la tierra sangre y dolor (Levi, 1989: 23-25).

Pero la narración más detallada de la historia de Lilith y su rebelión contra Dios la encontramos en Graves y Patai:

Adán y Lilit nunca encontraron la paz juntos, pues cuando él quería acostarse con ella, Lilit consideraba ofensiva la postura recostada que él exigía. "¿Por qué he de acostarme debajo de ti? –preguntaba– Yo también fui hecha con polvo y por consiguiente soy tu igual". Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilit, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó.
Adán se quejó a Dios: "Me ha abandonado mi compañera". Inmediatamente Dios envió a los ángeles Seroy, Sansenoy y Semangelof para que llevaran a Lilit de vuelta. La encontraron junto al Mar Rojo, región que abundaba en demonios lascivos, con los cuales dio a luz *lilim*[35] a razón de más de cien por día. "¡Vuelve a Adán sin demora –le dijeron los ángeles– o si no te ahogaremos!" Lilit preguntó: "¿Cómo puedo volver a Adán y vivir como una ama de casa honesta después de mi permanencia junto al Mar Rojo?". "¡Morirás si te niegas!", replicaron ellos. "¿Cómo puedo morir –volvió a preguntar Lilit– cuando Dios me ha ordenado que me haga cargo de todos los niños recién nacidos: de los niños hasta el octavo día de vida, el de la circuncisión, y de las niñas hasta el vigésimo día? No obstante, si alguna vez veo vuestros nombres o vuestra semejanza exhibidos en un amuleto sobre un niño recién nacido, prometo perdonarlo". Los ángeles accedieron, pero Dios castigó a Lilit haciendo que un centenar de sus hijos demonios pereciesen a diario; y si ella no podía matar a un infante humano a causa del amuleto angélico, se volvía con rencor contra los suyos. (Graves y Patai, 1986: 59-60)

A partir de este punto las versiones sobre lo que sucedió con Lilith después de esto son múltiples y variadas.

La asirio-babilónica Lilitu, como "demonio femenino, o espíritu del viento", pertenece a una

[35] Los hijos de Lilith se llaman *lilim*. Existen otras descendencias de Lilit llamados *shedim* los cuales se encargaban de atrapar el alma de su padre -de quien obtuvo el semen desperdiciado Lilith- en su propia tumba. Para prevenir esto, la tradición judía marca que un rabino debe dar siete vueltas alrededor de la tumba para que el cadáver no sea poseído por un *shedim*.

tríada demoníaca habitualmente mencionada en los hechizos babilónicos. Sin embargo, su primera aparición es anterior, como ya hemos visto al hablar de la fábula de «Gilgamesh y el sauce» o «Inanna y el árbol hullup», el otro modo en el que hemos mencionado este relato, y en el que se la menciona como "Lillake" en la tablilla sumeria encontrada en Ur y datada en el año 2000 a. de C. Como mencionan Graves y Patai, la etimología popular hebrea parece haber derivado "Lilit" de layil, "noche", y, en consecuencia, aparece con frecuencia como un monstruo nocturno peludo, lo mismo que en el folclore árabe.

Además de atribuírsele el reinado de Saba para algunos gobernó también en Zmargad. También se le otorga el poco agradable hecho de haber sido el demonio que terminó con la vida de los hijos de Job. Además de estrangular a niños, el peligro de Lilith se centra, como hemos visto en el relato de Primo Leví, básicamente en la seducción. Ella puede acercarse a cualquier hombre que esté soñando pues, si se encuentra solo, se convertirá con facilidad en su víctima pues se apodera del esperma desperdiciado en sueños para concebir demonios.

Desde el comienzo del mito queda clara su implicación y fuerza sexual. Todo en el mito de Lilith gira en torno al sexo. Su imagen de mujer rebelde se cimienta sobre el peligroso acto de arrebatarle al varón sus privilegios, en concreto el uso de la postura dominante durante el coito. Como señala Álvarez de Toledo ella representa el arquetipo de lo esencialmente femenino que ha sido negado durante milenios por una cultura patriarcal y que, en la actualidad, ha servido en la literatura moderna como estandarte del feminismo (Álvarez de Toledo, 2008: 17). Páginas después, el mismo autor señala con acierto:

> El rechazo de la unión monogámica por la primera mujer nos permite tender un puente entre la época remota en que Lilith era temida por los varones, como una oscura deidad, hostil a todo lo que representaba el dominio sexual de lo masculino, y la persecución de la brujería a lo largo de la Edad Media y de la Edad Moderna (Álvarez de Toledo, 2008: 19).

Similar interpretación podemos hacer del pasaje narrado anteriormente por Graves y Patai en el que Lilith interpela a los ángeles que Yahvé envía a buscarla hasta el Mar Rojo (destino que, como ya señalan los expertos, nos conduce hasta la antigua creencia hebrea de que los demonios son atraídos por el agua), y al exigirla que regrese junto a Adán, ella responde: «¿Cómo puedo volver a Adán y vivir como una ama de casa honesta después de mi permanencia junto al Mar Rojo?». La interpretación más directa de esta alocución nos lleva hacia el pecado, la promiscuidad sexual de la que la demoníaca Lilith ha gozado y que hace prácticamente imposible el regreso hacia la unión monogámica dominante y frustrante con Adán. Lilith representa por lo tanto, en sus orígenes hebreos, el peligro de la mujer sexualmente insatisfecha.

Para Graves y Patai, los relatos midrásicos acerca de su promiscuidad sexual conducen hacia la lógica conclusión de su papel originario como diosa de la fertilidad en los sistemas míticos anteriores:

> A través de la figura de Lilit, en la cultura hebrea, la división y polarización propias de la Edad del Hierro de la gran madre en sus dos aspectos –de diosa que da la vida y de diosa que trae la muerte– se llevan un poco más lejos. A lo terrorífico del sufrimiento inexplicable que puede manifestarse sin previo aviso se le añade la dimensión nueva de la demonización de la sexualidad (Baring y Cashford, 2005: 577).

Las constantes divergencias y contradicciones entre los mitos de la Creación narrados en el Génesis I y II no sólo con respecto a Lilith como primera compañera de Adán, conducen a la conclusión de que estas historias son el resultado de una unión, aparentemente descuidada y rápida, entre la primitiva tradición judía en el que la figura de Lilith tenía un peso mayor, y la tradición sacerdotal posterior. Como señalan Graves y Patai, la versión que conocemos de la costilla se recoge en la versión más antigua del mito, en el que Lilith representa a las mujeres cananeas que adoraban a Anat y a las que se permitía la promiscuidad prenupcial. Para Baring y Cashford

> Lilit surgió del intento de comprender la diferencia entre los dos mitos de creación de Génesis, puesto que en la primera historia, en Génesis 1, hombre y mujer son creados igual y conjuntamente, mientras que en la segunda historia, en Génesis 3, la mujer es creada después del hombre y a partir de su cuerpo. Según la sencilla lógica propia de las leyendas, Lilit era la primera esposa, que era peor que la segunda. Sin embargo la figura escogida para desempeñar este papel en la leyenda judía era originariamente sumeria, la resplandeciente reina del cielo, cuyo nombre "Lil" significaba "aire" o "tormenta". A menudo se trata de una presencia ambigua, amante de los "lugares salvajes y deshabitados", asociada también con el aspecto oscuro de Inanna y con su hermana Ereshkigal, reina del inframundo (Baring y Cashford, 2005: 575).

A la hora de contruir la doctrina cristiana, los primeros Padres de la Iglesia bebieron de cuatro fuentes. La primera de ellas, el Génesis, junto con los escritos de Pablo, los textos judíos no canónicos –como el *Libro secreto de Henoc*, el *Apocalipsis* de Moisés y los libros de Adán y Eva– y el mito griego de Pandora. Pese a ser éste un mito pagano, la puesta en relación entre Eva y Pandora, en la que nos adentraremos más adelante, es inevitable.

Esta conjunción de fuentes nos da, como hemos visto, un amplio número de referencias cruzadas, de símbolos y gestos interpretables y trasladables de una teología a otra. Este es el caso, por ejemplo, de la referencia a Lilith como búho o lechuza que hallamos en el Antiguo Testamento, en la profecía de Isaías en el día de la venganza de Yahvé, cuando la tierra se vuelva desierto, «y un sátiro llamará al otro; también allí reposará Lilit y en él encontrará descanso» (Isaías 34, 14). Inanna e Istar eran también llamadas "divina señora búho" (Nin-nnina y Kilili). Este paralelismo nos puede servir tanto para explicar los orígenes de la propia Lilith como el hecho de que, en ocasiones, se la retrate junto

a una lechuza.

Para Álvarez de Toledo, Lilith representa la más remota personificación de la brujería y de todo lo maligno que en la mujer puede verse (Álvarez de Toledo, 2008: 16).

Con la primera mujer de Adán, la sexualidad y el deseo femenino se convirtieron en algo que había de ser temido. La mujer buena, la mujer honrada, no debía ni podía tener, y mucho menos manifestar, ningún tipo de interés sexual, sino que había de cumplir con sus obligaciones maritales con resignación, una idea que se enfrenta radicalmente con las imágenes femeninas de poder que ostentaban las sacerdotisas sumerias. Para Baring y Cashford:

> La imagen de este fallo [la creación de Lilith] en el orden divino se convirtió en el centro de todas las fantasías terroríficas que provoca la sensación de indefensión. Lilit podía aparecer en cualquier momento de la noche; ella o alguno de sus demonios podía entonces llevarse a un niño, aterrorizando a los padres de los pequeños. Podría también poseer a un hombre durante el sueño. Éste constataría que había caído bajo su poder si encontraba restos de semen al despertar; entonces sabría que Lilit había tenido trato sexual con él. Es difícil evitar concluir que Lilit se convirtió en una imagen de deseo sexual no reconocido, reprimido y proyectado sobre la mujer, que se convierte en la seductora. Por todas partes se han encontrado amuletos contra el "poder" de Lilit […]. La desnudez vergonzante pronto se convirtió en sexualidad pecaminosa, especialmente cuando la serpiente fálica hizo su entrada en la especulación teológica. En ocasiones se identificaban la serpiente y Lilit, y se dibujaba a la serpiente con un cuerpo de mujer, interpretándose que dicha criatura era Lilit. Otras veces, la serpiente tiene un rostro como el de Eva. Por esta razón, la sexualidad, o más bien una percepción de la sexualidad como algo "no divino", invade las leyendas sobre Lilit como aspecto oscuro de Eva, y de una manera sutil también mina la figura de la propia Eva (Baring y Cashford, 2005: 577).

La imagen de Lilith como un ser sediento de sexo (demoníaco en el peor de los casos), asesino de niños y seductor de hombres llegó casi directamente hasta la Edad Media en la que miles de mujeres fueron acusadas de brujería siguiendo lo que podríamos denominar los “parámetros de Lilith”.

Diversos estudiosos, entre los que se encuentra Álvarez de Toledo, afirman que la tradición europea de la persecución de la bruja no tiene sus verdaderas y propias raíces en la mitología de la antigua Grecia, sino en la cultura judeo-cristiana de la religión “revelada” y en las bases que se sentaron en este tiempo sobre lo que la mujer debía o no saber y debía o no hacer.

Tras la deserción de Lilith llegó Eva y, con ella, las distintas versiones de su creación por parte de Dios.

Graves y Patai nos hablan de una primera Eva, de la que se sabe por el Génesis Rabba y distintos Midrash. Dios la hizo con tejido humano (huesos, músculos, sangre...) pero cometió el error de

hacerlo ante los ojos de Adán y, aunque el resultado final era muy hermoso, su sola visión resultaba repulsiva para el hombre, pues había visto sus vísceras. Dios la expulsó: «nadie sabe con seguridad a dónde fue»[36].

Sobre la propia creación de Eva, como veremos, existe más de una versión y un buen número de interpretaciones mitológicas, antropológicas y simbólicas:

> Algunos dicen que Dios creó a Eva, no con una costilla de Adán, sino con una cola que terminaba en un aguijón y que formaba parte de su cuerpo. Dios la cortó y el muñón –ahora el coxis inútil– siguen llevándolo los descendientes de Adán (Graves y Patai, 1986: 60).

A este tema ofrece Samuel Noah Kramer una interesante explicación:

> Proporciona [el texto sumerio] la explicación de uno de los enigmas más embarazosos de la leyenda bíblica del paraíso, el que plantea el famoso párrafo en donde se ve cómo Dios forma la primera mujer, la madre de todos los hombres, de una costilla de Adán (Génesis, II, 21). ¿Por qué una costilla? Si se admite la hipótesis de una influencia de la literatura sumeria (de este poema de Dilmun y de otros semejantes) sobre la Biblia, las cosas se aclaran mucho. En nuestro poema, una de las partes enfermas del cuerpo de Enki es precisamente una “costilla”. Ahora bien, el nombre sumerio de costilla es *ti*. La diosa creada para curar la costilla de Enki se llama Ninti, la “Dama de la costilla”. Pero el vocablo sumerio *ti* significa igualmente “hacer vivir”. Los escritores sumerios, haciendo un juego de palabras, llegaron a identificar a la “Dama de la costilla” con la “Dama que hace vivir”. Y este retruécano, uno de los primeros de la historia, pasó a la Biblia, donde, naturalmente, perdió todo su valor, ya que, en hebreo, las palabras que significan “costilla” y “vida” no tienen nada en común (Kramer, 1978: 217).

Esta explicación se puede conjugar con la que nos ofrecen Baring y Cashford:

> En el relato sumerio, el acto de compartir los huesos está presente como analogía en la unidad de la madre y el hijo, imagen del nacimiento; mientras que en el mito hebreo, la naturaleza y la diosa se sacrifican en aras de ese milagro que es la mente inventiva de Yahvé (el relato griego del nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus contiene una inversión similar). Además, la palabra hebrea que designa la costilla, *tsela*, significa "tropezar"; da lugar, por tanto, a un jocoso juego de palabras, puesto que Eva recibe su nombre inmediatamente después de "tropezar" en nombre de toda la humanidad (Baring y Cashford, 2005: 557).

No son pocos los autores que ven en la imagen de Eva lo que ha venido en llamarse la “desacralización de la diosa”. Para estudiosos como Baring y Cashford la historia de Eva es, en gran

[36] Gen. Rab. 158, 163-164. Mid.Abkil 133, 135; Abot diR. Nathan 24; B. Sanhedrin 39 a.

medida, la historia del desplazamiento de la diosa madre por el dios padre:

> La desmitologización de una diosa es un proceso sutil, mediante el cual la numinosidad que antaño le perteneció se retira y pasa a revestir otra figura, en este caso la de Yahvé. Por un efecto de contraste, Eva se convierte en el opuesto de lo que era: ya no es dadora de vida, sino causa de muerte. En la medida en que ella misma era también creación o naturaleza, esta desmitologización se extiende al conjunto de la naturaleza, que cae y es maldecida como ella (Baring y Cashford, 2005: 555)

También Graves y Patai consideran básicamente divinos los orígenes de Eva, a la que identifican con la diosa Heba, esposa del dios de la Tormenta hitita, quien cabalgó desnuda a lomos de un león y se transformó en la cultura grecolatina en Hebe, diosa y novia de Heracles. Al observar la multiplicidad de matices y de historias conjuntas e hiladas unas con otras, podemos afirmar que la propia Biblia sólo nos deja entrever una mínima parte de esa enorme riqueza mitológica, hoy perdida, a través de referencias que, en ocasiones son tan breves y sucintas que pasan totalmente inadvertidas ante los ojos no iniciados.

Además, los mismos autores señalan que en el Génesis III, 20, Adán llama a Eva "la madre de todos los vivientes", denominación que recibieron también las diosas Aruru e Ishtar. Y, gracias a su pecado, ella –a través de la manzana– le otorga al primer hombre la sabiduría, del mismo modo en el que lo hace la prostituta Samhat con Enkidu, hermano de Gilgamesh en su epopeya, que alcanza "lo civilizado" a través del sexo con quien algunos estudiosos llaman prostituta y otros sacerdotisa, refiriéndose en realidad, a la hieródula, la sacerdotisa dedicada a la prostitución sagrada.

Todos estos indicios llevan a seguir la afirmación de Baring y Cashford sobre los orígenes divinos de quien, para la religión judeo-cristiana, causó la pérdida y el mal en la humanidad:

> Mientras las imágenes de Eva la sitúan en la tradición antigua como diosa madre, su historia –cómo nace, qué piensa, dice y hace– la define como mujer humana. Pero no es tan sencillo. Aunque sea sólo una mujer, el papel que se le otorga es mítico. De hecho, es una nueva versión del antiguo papel de la diosa madre que trae la muerte a la humanidad; pero con una diferencia crucial. En las mitologías anteriores, la diosa madre que traía la muerte era también la diosa madre que en el principio dio a luz a todas las criaturas, de manera que las dos fases de la existencia podían reunirse en la imagen de una diosa que contenía ambas: la gran madre (Baring y Cashford, 2005: 558).

Esta simplificación de la dualidad originaria del arquetipo trae consigo consecuencias culturales que llegan hasta nuestros días. Al ser Eva sólo la imagen de la introducción a la muerte, la humanidad cristiana avanza sin una referencia unificada, sin la imagen del todo global que reúne originariamente muerte y nacimiento en el cuerpo de la misma diosa que, dentro del ciclo natural, da y

quita la vida sin que ello deba derivar de ningún tipo de castigo. La muerte deja de formar parte de la naturaleza y se transforma en algo oscuro y aterrador que ha de evitarse a toda costa. Para estas autoras no sólo maldice Yahvé a la mujer sino al propio ciclo natural, la relación del ser humano con la naturaleza que, desde la Caída, deja de ser un jardín hermoso que labrar y cuidad y pasa a ser un suelo, yermo las más de las veces, que se debe "trabajar con fatiga".

La creación del mito de Evatuvo repercusiones muy reales en la vida diaria de las mujeres judeo-cristianas, precisamente por la interpretación de la historia mítica como algo real; a Eva, como mujer "real" se la ha acusado de haber cometido un crimen real, lo que llevó a afirmar a los padres de la Iglesia que todas las demás mujeres reales podían llegar a cometer los mismos actos.

Mientras Lilith era demoníaca ya desde su creación, a Eva se la acusó, del mismo modo que a Pandora, de llevar la muerte y el pecado al mundo, pero su título de "madre de la humanidad" (no sólo "madre de la raza de las mujeres", como sucede en el mito helénico) de algún modo, le granjea un respeto que no tiene la primera.

Resulta llamativo que el mito griego de Pandora, trasladado a la escritura en una época bastante cercana a la creación del mito de Eva (Hesíodo compuso la *Teogonía* y *Lostrabajos y los días*, alrededor del año 700 a. C.) tengan un tono bastante similar.

Zeus crea a Pandora como castigo para la raza humana, a quien Prometeo les había llevado el fuego robado a los dioses. Tertuliano en *De corona militis*, citado en John Phillips[37] asocia a Pandora con Eva:

> Si alguna vez hubo una tal Pandora, a quien Hesíodo llama la primera mujer, su cabeza fue la primera en ser coronada de gracias con una diadema; pues recibió dones de todos y por ello se le llamó "Pandora"; Moisés, sin embargo, al describir a la primera mujer, Eva, señala que su cintura estaba rodeada de hojas, lo que es más conveniente que llevar flores en las sienes.

Con las sucesivas y posteriores revisiones y traducciones la original *pithos*, jarra o urna, pasó a denominarse *pyxis*, caja, modo en el que, en argot, se denominaba también a los genitales femeninos, lo que imprimió una más que clara connotación sexual a la historia y a la vasija original, que puede interpretarse como el propio cuerpo sagrado de la diosa, dadora de los dones de la vida y la muerte.

El motivo de la "cosa prohibida" es habitual en la literatura universal, especialmente como señala Campbell, en los cuentos de hadas:

> En el caso de Adán y Eva la regla era de un tipo muy popular en los cuentos de hadas, conocido por los estudiosos del folclore como la Cosa Prohibida; por ejemplo, el Lugar Prohibido (habitación prohibida, puerta prohibida, camino prohibido), el Objeto Prohibido (fruta prohibida, bebida prohibida), el Tiempo Prohibido (día sagrado, hora mágica), etc. Este

[37] PHILLIPS, John: *Eve: The History of an Idea*. London: Harpercollins, 1985, 21.

> motivo se encuentra en todo el mundo. El tabú de Orfeo, No Mirar Atrás, está relacionado con él (Campbell, 1992: 131-132).

Eva es respetada pero no perdonada. Mientras que, a su muerte, Adán es enterrado en el paraíso y se le promete la resurrección, Eva –pese a sus súplicas ante Dios– es enterrada en la tierra, junto a su hijo Abel.

Son muchos los textos y autores que, a lo largo de estos primeros siglos de andadura religiosa, sirvieron para asentar las bases del arquetipo femenino que representa a la mujer maleable, inconsciente del mal que provoca al dejarse llevar por sus instintos. Entre otros, el filósofo judío Filón de Alejandría, en el siglo I d. C. que en sus escritos, achaca la culpa de todo mal a la mujer, a Eva, no por su desobediencia sino en base a su simple existencia. Para él Eva representa la imagen paradigmática de la materialidad concebida como un estado de esclavitud. Mientras, por otro lado, a Lilith, a quien en la Zohar se la denomina "la ruina del mundo", se la concibe como una imagen de esta misma materialidad pero concretada únicamente en términos sexuales.

Muchos textos de literatura judía de fuentes apócrifas, no incluidos en el canon ortodoxo del antiguo Testamento, contienen pasajes como este:

> Las mujeres son el mal, hijos míos: como no tienen el poder ni la fuerza para enfrentarse al hombre, usan tretas e intentan engañarlo con sus encantos; la mujer no puede dominar por la fuerza al hombre, pero lo domina mediante la astucia […] las mujeres se entregan más fácilmente al espíritu de fornicación que el hombre.[38]

Mencionar a Eva es hablar del diablo, del pecado y, por supuesto, de la serpiente. El primer vínculo entre Eva y la serpiente se produce por sus nombres: el vocablo hebreo *Hawwah* es muy similar a la expresión utilizada en árabe y en arameo para designar a la serpiente, como observaron los exégetas judíos más antiguos. La serpiente aparece a menudo tentando a Eva de modo erótico. En las diversas representaciones pictóricas que pueblan el arte medieval (por ejemplo, en la pintura "Adán, Eva y la serpiente" de Hugo van Der Goes), la serpiente es la propia Eva con cuerpo de animal. Así se sugiere implícitamente que Eva ha asumido su papel tentador de serpiente. En *El Paraíso Perdido* de Milton, Adán repite la misma idea y le dice a Eva en el décimo canto: «*Out of my sight, thou serpent, that name best / Befits thee with him leagued, thyself as false / And hateful*». Para Phillips:

> Se consideraba a la serpiente, consciente o inconscientemente, como un poderoso símbolo de conexión entre el mal y la sexualidad. La transgresión original se relacionó desde muy temprano con la consciencia sexual. Eva se convierte así en el vehículo para la intrusión de la lujuria en el orden creado (Phillips, 1985: 44-45).

---

[38] "The Testament of Reuben" en *The Apocryphal Old Testament* edited by H.F.D. Sparks. Oxford : Clarendon Press, 1989, p. 519.

La asociación con la serpiente se da también, sin lugar a dudas, en la descripción del carácter de Eva. Ella es retratada como moralmente débil, con menos raciocinio y disciplina. Taimada como la serpiente, reúne para sí una amplia variedad de defectos, atribuidos en general a la mujer durante siglos: presumida, codiciosa, ingenua, astuta. Eva es, sobre todo, más sexual e instintiva, y como demuestra el pecado original, menos obediente a la ley. Su cercanía al mundo del sexo, como hemos observado al hablar de Liltih, la acerca también al diablo, quien reina en esa parte del subconsciente humano, de modo que terminó por considerarse el sexo como una puerta de entrada hacia el demonio y todos sus males.

En todo caso, no debemos olvidar que la serpiente ha sido siempre una presencia cargada de significado alegórico en las más dispares culturas. Como tal aparece por primera vez en el Neolítico, representando a la diosa madre. También será común verla enroscándose alrededor del vientre y el falo como principio de regeneración. Como comienza explicando Joseph Campbell,

> Quien esté familiarizado con las mitologías de la diosa de los mundos primitivo, antiguo y oriental reconocerá equivalentes en todas las páginas de la Biblia, aunque transformados para proporcionar razonamientos contrarios a las antiguas creencias. Por ejemplo, en el episodio de Eva y el árbol, no se dice nada que indique que la serpiente que se le apareció y le habló era una deidad por derecho propio, que había sido adorada en levante por lo menos durante los siete mil años anteriores a la composición del libro del Génesis (Campbell, 1992: 25).

Resulta interesante que la diosa Atenea, la única del panteón helénico que, como Eva, no tiene madre, sino que ha nacido de varón, se asocie también con la serpiente que llega a aparecer a veces incluso en el lugar de la propia diosa aunque el significado que se da a ambas representaciones es muy diferente. En la cultura griega, la referencia a la serpiente pertenece al mundo mitológico prehomérico, como hace décadas demostró Jane Ellen Harrison, quien vio que en los festivales agrarios y los cultos mistéricos helénicos sobrevivían numerosos vestigios de esta antigua religión en la que el poder estaba ostentado por una diosa (o varias) cuyo consorte tenía forma de serpiente y para quien los ritos tenían un carácter mucho más oscuro y terrorífico.

Heredera de esta mitología más antigua es la versión de la concepción de Caín por parte de Eva y el ángel caído Samael que, disfrazado de serpiente y celoso al ver cómo yacía la pareja originaria, juró tomar a Eva y destruir a Adán. Cuando él se durmió, ella se entregó al demonio y concibió a Caín. Algunas versiones cuentan que ella, confusa al principio al observar el hermoso y casi divino resplandor en la piel de su hijo pensó que era obra del propio Yahvé. Cuando supo la verdad, profundamente arrepentida, quiso pedir perdón por su pecado.

La imagen de la serpiente divina concibiendo con una mujer mortal es, como sabemos, común a múltiples mitologías.

Además, según señala Álvarez de Toledo «la serpiente Pitón puede llegar a incorporar el simbolismo de la mujer misma en su dimensión salvaje, que es vencida por Apolo, el cual dispara sus flechas a través del trípode de bronce contra el ofidio, dándole muerte» (Álvarez de Toledo, 2008: 287).

Tras la muerte de Abel a manos de su hermano, Adán, por miedo a que otro hijo corriera la misma suerte, no tuvo sexo con Eva en 130 años. Durante todo este tiempo los súcubos frecuentemente llevaban hasta Adán gran cantidad de demonios mientras dormía, con la intención de que pecara, causándole sueños pecaminosos e involuntarias emisiones de semen (que, suponemos, la ansiosa Lilith recogería). Además, los íncubos violaban a Eva dormida y engendraban demonios con ella. Para Graves y Patai, esta historia refleja la opinión de los esenios libres de que abstenerse de toda actividad sexual puede tener consecuencias peligrosas.

> El mito de Eva inaugura un nuevo tipo de mito de creación que parece llevar, examinado desde la perspectiva de mitos más antiguos, la marca distintiva de la Edad de Hierro. Sin embargo, la imaginación occidental ha recibido este mito como si lo que expresa acerca de la naturaleza de la creación y la naturaleza del ser humano, especialmente de la mujer, fuese una afirmación atemporal. En el relato, son las acciones de Eva las que inician el cambio de estado, llevando de la unidad y la armonía con lo divino a la separación y la alienación […]. La figura de Eva, sin embargo, se ha extraído del marco del mito, y el mito se ha sacado de su contexto local e histórico y se ha llegado a considerar una afirmación eterna, como si realmente Dios lo hubiera escrito y no un ser humano. Los comentaristas cristianos posteriores, al interpretar el mito literalmente adoptaron una postura generalizadora: partieron del "pecado" de Eva y lo aplicaron al carácter femenino. Esto ha influido de forma seria y profunda en actitudes hacia la materia, la tierra y la naturaleza, asimiladas al denostado principio femenino. Por el otro lado, si se restaura el mito a su contexto original, lo que emerge es una historia diferente: la diosa pierde su carácter mitológico y se asimila a una mujer humana. Por otra parte, si se va más allá de la historia y se llega al arte, leyéndose el mito simbólicamente, más allá de teologías de género, este relato de exilio se transforma en un relato sobre el nacimiento de la consciencia humana (Baring y Cashford, 2005: 550).

Frente a Adán, que representa lo espiritual, Eva es lo carnal, lo instintivo, un ser no moral que, como señala San Agustín, para la doctrina cristiana, si la humanidad está corrompida, la mujer lo está en mayor grado: «Eva no habría creído a la serpiente, ni habría Adán preferido el deseo de su mujer al mandato de Dios... La transgresión tuvo lugar porque ya son malvados de antemano; ese fruto malvado, un árbol» (San Agustín, *De civ. Dei.* 14, 13).

Como contrapeso a una Eva sumida en la lujuria, el pecado y la maldad femenina, encontramos la visión cristiana del lado bondadoso de la deidad femenina: María Virgen, María Inmaculada, madre de Dios. Tras nuestro recorrido por la mitología sumeria, la imagen de la diosa madre sosteniendo al dios niño nos resulta ya muy familiar.

Y ése, su epíteto, es su principal rasgo definitorio, puesto que María, a través de su virginidad, redime a la Eva pecadora. Gracias al inmaculado nacimiento de Cristo, el hombre logra recuperar la promesa del paraíso perdido.

Su virginidad es la pieza clave en torno a la cual se articula toda la teología cristiana. Sin el nacimiento inmaculado de Jesús, éste no podría ser llamado "hijo de Dios". La sexualidad y el nacimiento derivado de ella no podían convertirse en aspectos de la divinidad, es algo demasiado humano.

Esta cualidad transforma a María, la sitúa entre lo divino y lo humano y la convierte en la representante de los hombres ante Dios. Es la madre del redentor y del creyente, no la madre de todo ser vivo, como es el caso de Eva que, ante la presencia casi angelical de María, por contrapeso, se convierte en un ser aún más malvado.

> La presencia de María sólo sirvió para empeorar la situación de Eva. Como el propio Tertuliano explica, "Eva se hace más malvada porque María es la mujer perfecta". La afirmación es aclarada en estos términos:
> *Eva creyó a la serpiente, María creyó a Gabriel. La una pecó por creer; la otra, al creer, borró el pecado. Pero ¿no concibió Eva nada en su vientre por la palabra del diablo? Ciertamente lo hizo. Porque la palabra del diablo fue semilla para ella, de forma que a partir de ese momento dio a luz como marginada, y dio a luz con sufrimiento. Y, de hecho, trajo al mundo un diablo que asesinó a su hermano; mientras que María trajo al mundo a uno que, llegado el momento, traería la salvación a Israel* (Baring y Cashford, 2005: 607).

Esta dicotomía absoluta entre los papeles de la mujer virgen y madre y la mujer pecadora, como hemos visto, tuvo largos y complejos efectos en la historia del cristianismo.

La virginidad pasó de ser un estado previo a la adultez y el matrimonio a la liberación del pecado, a lo que toda mujer debía aspirar, por lo que inevitablemente, el sexo acabó por identificarse con el pecado primario, haciendo, además, imposible para la mujer conjugar los papeles opuestos de virgen y madre pues ninguna madre podría alcanzar la perpetua virginidad mariana ni ninguna virgen conocer la maternidad.

Sobre la figura de María se han escrito más de un centenar de interesantes estudios que ahondan en la importancia de la creación del arquetipo para el desarrollo del cristianismo y, por tanto, de la cultura occidental. Entre otros, resulta de gran interés el de Evelyn Reed, *La evolución de la mujer*, en el que analiza la diferencia entre la Virgen María, cuyo poder recae en su inmaculada maternidad, y la diosa Ishtar, que tiene poder por sí misma.Equipara Reed también otros conceptos tan problemático para el cristianismo como la posesión del dios como justificación para el adulterio (y destaca el ya mencionado caso de Zeus-cisne y Zeus-toro) con el alumbramiento virginal (paloma-espíritu santo)[39].

---

[39] Este motivo no es sólo conocido en la mitología griega y cristiana, sino que el mito de la madre virgen es

De este modo, para la autora, la mujer queda redimida de toda culpa: "hágase en mí según tu voluntad", rezan los católicos.

El culto a María, como veremos más adelante, alcanzó su momento cumbre en la Edad Media y el Renacimiento, del siglo XI al XVI, donde la dicotomía entre Eva y María se abrirá aún más, haciendo totalmente insalvable la distancia que las separa.

La imagen de María se transforma en un poderoso e imperecedero arquetipo debido al poder simbólico de la virginidad que, contrariamente a la virginidad de la Diosa Madre, representación de la autofecundidad de la naturaleza, asume el símbolo del bien, de la pureza y la limpieza frente al mal, el sexo, que queda así asociado también a la trágica condición humana de la mortalidad.

Pese a lo arquetípico de la imagen, pese a formar parte, hasta cierto punto, de la psique humana, es necesario entender y situar la imagen en su contexto histórico, social y cultural. Estas tres vertientes de la imagen han de completarse unas a otras. Para Joseph Campbell:

> En el nivel de simple leyenda, sin considerar la posibilidad de un milagro real, el nacimiento de madre virgen debe interpretarse como un motivo mítico del lado persa o griego, no hebreo, de la herencia cristiana; y en las dos versiones de la escena de la Natividad aparecen más motivos de este lado gentil (Campbell, 1992: 367).

No debemos olvidar que, durante siglos, los padres de la Iglesia se vieron obligados a redefinir su postura en diversas ocasiones, como ya sucediera en la Roma clásica con respecto a la diosa Isis, para adaptar la figura de la virgen a la demanda popular.

Otro problema que se les planteó a los teólogos y sobre el que el propio San Agustín trató en más de una ocasión fue la concepción de la propia María. Según el teórico, esta concepción debería ser, a su vez, inmaculada, porque de otro modo ella ya estaría marcada, como los demás, desde el mismo momento de su nacimiento, con el pecado original, lo que haría del todo imposible que terminara siento la madre de Cristo. La idea de la propia concepción inmaculada de María por parte de Santa Ana, su madre, es algo que torturó durante siglos a los encargados de asentar las bases teóricas del credo y que, entre otras facciones, el protestantismo nunca llegó a aceptar.

Lo que sí resulta indiscutible es que esta concepción "sin mancha" de la propia madre virgen asume la iconografía de la virginidad propia de las antiguas diosas pero otorgándole un significado radicalmente nuevo:

> La teología en la que la imagen de María estaba inmersa contaba con los mismos

también recurrente en el mito zoroastrico de Saoshyant, cuya concepción y primeros años de vida se describen en *Denkard* 7.10.15ff de la siguiente manera: treinta años antes de la decisiva batalla final, una doncella llamada Eredat-Fedhri ("Ayudante Victorioso") y cuyo apodo era "El cuerpo-máquina", entrará en un lago (en *Yast* 19.92, se trata de "Lake Kansava"). Sentada en el agua, la niña, que "no ha asociado a los hombres", recibirá "el conocimiento victorioso". Su hijo, cuando nazca, no conocerá el alimento de su madre, su cuerpo será similar al Sol, y la "gloria real" de Khwarenah estará con él.

> presupuestos materiales y literales que aquella que condenó a Eva, como si se asumiese que podía imaginarse lo divino simplemente mediante la inversión de las condiciones que contribuyen a la conceptualización de lo humano. El dogma declaró que María era preservada de toda mancha de "pecado original", e incluso de toda "concupiscencia" e "incentivo para pecar". Aquello de lo que fue preservada se convirtió, en gran medida, en materia de continua investigación (Baring y Cashford, 2005: 624-625).

Pero falta en el proceso de construcción de la imagen de una diosa el propio apelativo. Pese a reunir en sí las principales características que han definido la imagen de la diosa en las culturas anteriores, María no ha tenido aún reconocida su divinidad. A este respecto, aclara Campbell,

> Todos los temas míticos atribuidos ahora dogmáticamente a María como ser humano histórico, también pertenecen –y pertenecieron en la época y lugar del desarrollo de su culto– a aquella diosa madre de todos los seres, de quien tanto María como Isis eran manifestaciones locales: la madre-esposa del dios muerto y resucitado, cuyas primeras representaciones conocidas ahora se deben situar, como mínimo, hacia el 5500 a.C. (Campbell, 1992: 62).

Por otro lado, no debemos olvidar que aunque María reúne en sí rasgos de divinidad gracias a su alumbramiento sin mancha, no posee poder por sí misma y no puede, por tanto, representar el arquetipo de la gran madre.

Pero ¿hacia dónde fue toda esa sexualidad reprimida y oculta en la imaginería cristiana? Hacia la imagen de María Magdalena, un misterio cultural e histórico que no pocos eruditos han tratado de solventar.

Aquí no nos importa en realidad saber si María Magdalena, María la pecadora y María de Betania son las tres caras (en la versión cristiana de la Hécate tridimensional) de una misma figura o no. Cada Evangelio da a esa misma cuestión una respuesta distinta, de modo que los diversos relatos e interpretaciones con las que contamos son hasta cierto punto “libres” y pueden definirse como el resultado de la búsqueda de una sexualidad olvidada y anulada en la imaginería cristiana.

En el Evangelio de Juan es María quien encuentra la tumba vacía, ve a Cristo resucitado y se encarga de decirle a los discípulos que no ha muerto. En los evangelios gnósticos de Felipe y María esta circunstancia, por qué ella y no cualquier otro, es interpretada en términos amorosos, dando por hecho la existencia de una relación entre Jesús y María, lo que deriva también en una visión romántica e inevitablemente sexual del personaje, dándole la profundidad de la que carecen las imágenes míticas judeocristianas.

En esas imágenes no encontramos la variedad de modelos que se dio en Grecia con las figuras de Atenea, Artemis, Afrodita, Hera, Deméter o Perséfone. La realidad femenina queda definida, bien en términos sexuales, bien como parentesco. La mujer bíblica es madre, esposa, virgen o prostituta. Incluso María Magdalena que, como hemos visto, podía haber roto esta línea otorgándole más

profundidad a su labor, es denominada como la “ramera penitente”[40]. Así las cosas, podemos afirmar que Lilith es la imagen originaria de la mujer judeocristiana no sometida al orden patriarcal.

El Evangelio de Lucas, donde María es presentada como la figura central del relato de la anunciación, es uno de los pocos escritos en los que podemos verla a ella, no como una imagen de la madre supeditada a su hijo.

En el Nuevo Testamento su importancia es menor: es el recipiente inviolado de la divina palabra y pese a llevar a Dios Cristo en su vientre, no es en sí misma una diosa, lo poco que se nos muestra de su carácter puede resumirse en la amorosa obediencia hacia su vástago. Tan solo, como hemos señalado, el Evangelio de Lucas da algo más en lo que ahondar: se la presenta como una persona reflexiva y, cuando la divinidad de su hijo sale a la luz, “guarda” lo que ve en su corazón y “medita” sobre ello.

La adopción de las características de la divinidad por parte de María no fue un proceso inmediato, sino que fue el resultado de unas circunstancias precisas en las que el culto popular tuvo mucho que ver.

Durante el año 380 el emperador Teodosio reprimió el culto a Diana o Artemis. El pueblo, al que habían privado de la imagen de la diosa, llegó hasta María con entusiasmo. Desde su primera imagen conocida, en las catacumbas del paleocristianismo en el siglo II d. C. los retratos continuaron proliferando cada vez más, en una amalgama única y extremadamente rica en referencias intermitológicas. Desde finales del siglo IV hasta principios de V, María es representada sentada en la misma posición que Isis con Horus, llevando la corona de almenas de Cibeles o Diana, y con la gorgona de Atenea pintada sobre su pecho. De pronto, en un breve espacio de tiempo, menos de un siglo, el cambio se había dado y la transformación era ya casi completa: María había asumido el papel de Isis, Cibeles y Diana.

Resultó inevitable porque estas divinidades, cuyos cultos fueron los últimos en desaparecer, habían ido perdiendo fuerza en el declive del imperio Romano pero estos aún se practicaban, aunque solían ser reprimidos frecuentemente. En aquel momento, los sacerdotes pudieron ver que el antiguo culto a las diosas podía ser utilizado para afianzar la nueva religión si lograban trasladar la iconografía de las diosas más antiguas a la figura de María, merced a las necesidades del pueblo, garante de estos hábitos de devoción inmemoriales. En esta línea, por ejemplo, el templo de Isis en Soissons, Francia, se dedicó a la Santa Virgen María entre los años 400 y 500 d.C.

En esta misma época, aproximadamente en el año 430 d. C. María fue proclamada, no sólo “portadora de Cristo”, sino “portadora de Dios”, *theótokos*.

Como estas diosas que la antecedieron (Cibeles, Afrodita, Innana, Ishtar e Isis), María es

[40] Existe una interesante relación entre unción y prostitución ya que las labores y rituales sagrados de las sacerdotisas en el templo de la diosa incluían este tipo de labor, aunque, como ya hemos mencionado antes, el término “prostitución” no alcanza a expresar el auténtico sentido religioso original de la práctica que llevaba a cabo la hieródula sagrada.

virgen y madre, como muchas de ellas da a luz a un ser medio divino y medio humano que muere para luego renacer. Este morir, descender al inframundo (subir al cielo en la religión cristiana) y luego renacer lo tiene en común Jesús con Atis, Adonis, Perséfone, Osiris, Tamuz y Dumuzi que recorrieron el mismo camino antes que él y que, como él, quedan redimidos de las limitaciones de la mortalidad y el tiempo.

Otro punto de relación entre María y las figuras mitológicas ya mencionadas, en especial la de la gran madre, es la costura. Eithne Wilkins señala que ya sea en la mitología griega, germánica o maya, entre muchas otras, ciertas figuras femeninas están siempre asociadas a la costura. Por ejemplo, las Moiras o las Parcas, la arcaica tríada femenina situada fuera del tiempo y del espacio, siempre son hilanderas y tejedoras. La gran madre es, a un tiempo, hilandera y tejedora pues ella representa la encarnación primigenia de las tres parcas, la que es dueña del tiempo, del destino, de la creación de todo lo terrestre. La propia María hace de hilar y tejer sus labores principales, como ya lo hicieron Penélope, Ariadna y las princesas de los cuentos de hadas.

Junto con la simbología de la costura, hallamos la terminología marina común a la religión cristiana y que nos recuerda que todas las grandes diosas nacen del océano primigenio y de los abismos del agua (Nammu, Isis, Afrodita, Nut...), una relación más entre el mar y María.

En el Evangelio de Juan, ya mencionado antes, y en el Apocalipsis 12, 1, también escrito por él, María es muy diferente a la María descrita en otros Evangelios, modesta y sumisa. Representa aquí una visión maravillosa de la diosa antigua. Resulta llamativo que Juan sea el único evangelista que, parece, de forma intencionada, evita llamar a María por su nombre, tanto en la escena de Canáa como en el Calvario. Marcos la menciona por su nombre una sola vez. Mateo cinco veces. Lucas trece veces: doce en su evangelio y una en los Hechos de los Apóstoles. Juan nunca. Para algunos teólogos, este hecho puede deberse a un intento por fomentar la divinidad de la imagen, ella es llamada la Madre de Jesús, es privada de un nombre demasiado común para su categoría. Personalmente, opino que el hecho de quitarle su nombre propio y definirla por su función maternal, podría conducirnos hacia esa visión plana y única de la virgen como madre, definida sólo por su relación con el hombre, y no por sí misma.

La de Juan es, en parte, la imagen de María que quisieron conservar los padres de la iglesia, una heroína virgen que, con su casto pie, aplasta el pecado de Eva, literalmente, aplasta a la serpiente, como se observa en diversas representaciones pictóricas. Es una imagen un tanto bélica que parece heredada de antiguas diosas guerreras que solían ser, también, vírgenes.

Este paralelismo entre la virginidad guerrera de Atenea y la virginidad cristiana de María remarca aún más el visible contraste entre la antigua interpretación simbólica de la virginidad de la gran madre y la que llega a nosotros en la cristiandad. Como hemos visto, para las religiones mesopotámicas y, en parte, grecolatinas, la madre virgen representa el milagro, la maravilla de la naturaleza perpetuándose eternamente a sí misma. Para la religión cristiana, por el contrario, la casta virginidad de María no logra redimir la caída de Eva y acaba por ser un doloroso recordatorio de la imperfección del ser humano, de la identificación eterna entre el eros y el tánatos.

En cuanto a la figura de María Magdalena, la “ramera penitente”, cabe decir, que su fascinante figura representa el pecado propio de la mujer: el sexo; la mujer es, en sí misma, una ramera a la que Cristo ha perdonado al ella arrepentirse; la fascinación que ella ejerce es fascinación, primero y sobre todo, por el sexo, en la cristiana idea de unirlo a la redención y el arrepentimiento.Ese posible origen sagrado de la imagen de la Magdalena se encuentra reforzado por la palabra “ramera” es una traducción de la palabra *qadishtu*, que originalmente significaba hieródula o sacerdotisa sagrada.

Para algunos, como para Baring y Cashford es más que probable el ya mencionado origen de María como sacerdotisa cananea. Una de las pruebas sobre las que se apoyan es el número de diablos que se dicen expulsados del cuerpo de la mujer: siete, según el Evangelio de Lucas (Lc 8:2). Para las autoras, este número –por otro lado muy habitual en diversas religiones y rituales místicos– probablemente represente a los siete annunaki o espíritus del inframundo, que también eran los siete dioses planetarios de Babilonia; número que, es probable, terminara por manifestarse en Canaan como número sagrado:

> Por lo tanto, cuando la María Magdalena de los "diablos" se considera la misma que la "pecadora", es probable que tras la historia del exorcismo y el perdón exista otra historia acerca de la conversión de una sacerdotisa del templo de la religión cananea a las nuevas enseñanzas de Jesús (Baring y Cashford, 2005: 670).

Resulta llamativo también que sea esta María Magdalena quien trascienda la imagen de su propia figura arquetípica al llevar a cabo una labor que se encuentra, en un principio, fuera de lo que se espera de ella: no sólo llora a Cristo y prepara su cuerpo sin vida para ser enterrado, sino que está presente en todas y cada una de las etapas de la transformación y es, además, la encargada de comunicar a sus discípulos que Jesús ha resucitado, escena en la que coinciden, además, los cuatro Evangelios, a los que el Evangelio de Juan añade un detalle: la sitúa como testigo de la aparición de Jesús resucitado (Jn 20:11-18).

En conclusión, podemos observar a lo largo de este capítulo cómo la figura de la mujer en la mitología, en la religión en general, va perdiendo poco a poco peso e importancia, mientras es relegada a un segundo plano. Según afirman Graves y Patai

> Los mitos hebreos tratan a las mujeres como campos que deben arar y sembrar los héroes semejantes a dioses: pasivas y por tanto necesariamente inocentes si las trabaja el agricultor indebido. En la Ley Mosaica las prohibiciones textuales están destinadas solamente a los hombres; y aunque la prueba de adulterio condena a la mujer, lo mismo que a su amante, a morir lapidada, se la castiga como una participante involuntaria, como el animal infortunado con el que un hombre ha cometido bestialidad (Graves y Patai, 1986: 212).

Por eso las mujeres adúlteras o violadas en el Antiguo Testamento no son mujeres fatales, sino meros instrumentos en manos de otro. La mujer fatal es muy consciente de su sexualidad, de cómo usarla y, sobre todo, de cómo debe sacar partido de ella, temas estos que terminan por convertirse en las características principales del arquetipo. La *femme fatale* es, sobre todo, una mujer activa, definida desde el comienzo por el rechazo de Lilith a yacer bajo Adán, y por eso se transforma en un instrumento de perdición para el hombre.

III. CUANDO EL MITO SE LITERATURIZA. CLITEMNESTRA, MEDEA Y OTRAS MUJERES ATERRADORAS.

Llega un momento en la historia del mito en el que éste se desacraliza, pierde su base religiosa y termina por literaturizarse, por convertirse en un símbolo, en lo que denominamos como “mito literario”, según señalamos en la introducción de este trabajo. Siguiendo a Pierre Brunel, utilizaremos 'mito' para la denominación religiosa y ritual y mito literario para las demás acepciones, dentro del tiempo y el espacio literario.

Para muchos críticos, este proceso de reconversión del mito en literatura es, en realidad, un proceso de deterioro. Philippe Chardin afirma que «la tranformación del mito se considera entonces la culminación de un proceso de decadencia» (Chardin, 1994: 133). Sin embargo, desde nuestro punto de vista, este proceso puede considerarse una transformación, un renacimiento del mito, como tema central unas veces, como motivo otras, dentro del vasto campo de la literatura. Siguiendo a Trousson, podemos afirmar que se trata de un proceso de particularización, de cristalización de algunos motivos, lo que está en el origen de la constitución de un tema literario, lo que vemos, por ejemplo en Don Juan, donde el motivo se transforma en el tema.

Como afirma Meletinski, y ya vimos anteriormente, la peculiaridad principal en lo que se refiere a las figuras de los héroes griegos con respecto a las figuras mitológicas de otros lugares es que estas no tienden a representar tanto lo natural (la fertilidad, la primavera, el rayo...), como unas cualidades que el autor denomina más “humanizadas”. Son la representación divina de nuestras virtudes y defectos: la sensualidad, la sabiduría, la castidad...

Puede que sea éste el motivo primordial que llevó a autores clásicos como Esquilo, Eurípides o el mismo Homero a trazar poco a poco un mapa psicológico de sus personajes en el que terminan por importar más las causas de las acciones que su propio devenir, como sucede, y veremos más adelante, con *Medea*, la tragedia de Eurípides donde el autor hace más énfasis en las motivaciones psicológicas de la mujer que en el horror de los actos criminales que incluso quedan, como sucede con el filicidio, fuera de escena.

A la hora de adentrarnos en el análisis de la creación del mito literario, en tanto nacimiento del mito a la literatura, hemos de tener presente que, como señala Meletinski

> El cuento, la épica heroica y las formas teatrales más antiguas transmiten los mitos al tiempo que los trascienden. No ha de sorprendernos, pues, que la literatura se apropie de las tradiciones mitológicas, no sólo acudiendo directamente a los antiguos mitos, sino también mediante estos otros canales indirectos (Meletinski, 2001: 263).

En el momento de enfrentarnos a la metamorfosis del mito en materia literaria, el trabajo

comparatista sigue lo que Brunel llamó “ley de emersión” (Brunel, 1994: 21-50), es decir, el estudio de la aparición de una palabra extranjera, de una presencia literaria o artística, de un elemento mitológico, de una influencia externa al autor, en fin, dentro de una obra. Esto se refiere también a los residuos de las mitologías clásicas, no excluyentes de la aparición de otras mitologías, que aparecen de modo tenaz en los textos occidentales, con respecto a lo que Brunel apunta: «Pero es conveniente insistir una vez más en la importancia de la emersión y desconfiar cuando el motivo mitológico permanece implícito o dudoso» (Brunel, 1994: 26).

A la ley de emersión de Brunel siguen otras dos leyes, la de flexibilidad y la de irradiación. Con respecto a la primera, Jan Brandt Corstius afirma que el mito puede ser reinterpretado para la literatura en diversas formas y perspectivas, pues existe una cierta flexibilidad para cambiar elementos, y no siempre un autor tiene que viajar hasta los orígenes del mito para que éste le influya. A nadie le puede resultar extraño, por ejemplo, que muchos autores modernos puedan estar más influenciados en su concepción del mito de Fedra por la lectura que Racine hace del mito que por la que hizo originalmente Eurípides.

En este capítulo nos adentramos en los orígenes de esta compleja y difícilmente abarcable red de citas y relaciones entre la literatura y su raíz mitológica, una red de alusiones y referencias que resulta más compleja, en tanto en cuanto los elementos míticos (o las citas textuales y las palabras extranjeras) se mezclan e interactúan entre sí, construyendo constantemente nuevas redes de referencias.

Sobre cuándo se puede considerar un mito literaturizado o no, existen distintas teorías y opiniones, al igual que sucede con la cuestión planteada por Levi-Strauss[41] sobre qué puede considerarse o no parte del mito, según sus diversas versiones.

Partiendo de la definición de mito dada por Brunel –«no hay mito sin las secuencias de una historia que contar» (Brunel, 1994: 119)– podemos afirmar que éste se literaturiza definitivamente cuando el personaje tipo que lo protagoniza puede separarse del orden secuencial de acontecimientos y tiene, pese a ello, la misma significación. Si hablamos, como ya mencionamos en la introducción, de Prometeo, no es necesario recurrir al argumento mitológico para que un lector más o menos avezado relacione este personaje con los conceptos de libertad, rebeldía o la idea del fuego robado. Como señala P. Chardin «así pues, habría que considerar a Prometeo como mito mientras conserva en la Antigüedad un alcance religioso, y como fábula cuando ya no es más que un relato desacralizado» (Chardin, 1994: 133). Como fábula, o como mito literario, según la terminología qeu nosotros estamos usando.

Como señala García Berrio, «los mitos son las variables culturales, las facetas simbólico-narrativas en las que las distintas culturas y mentalidades encauzan los mitologemas, objetos

[41] Para Levi-Strauss, como ya vimos al comienzo de este trabajo, la totalidad de las sucesivas versiones de un mito pertenecen con claro derecho a la historia del mismo, mientras que para los mitógrafos más puristas sólo la versión más antigua, la vinculada al sustrato religioso y más cercana a la idea original es el mito, y lo demás únicamente refundaciones y revisiones más o menos artísticas.

trascendentales y limitados en número del cuestionamiento universal humano» (García Berrio, 1989: 396). Así, los mitos versarán a menudo sobre las mismas cuestiones trascendentales en todas las culturas y en los distintos sistemas teológicos: la vida, la muerte, el eros, lo histórico, el hombre en el cosmos, etc. En este punto es imprescindible afirmar que la palabra mito termina por imponerse por muchas matizaciones y compartimentaciones que pretendamos hacer, cuando estamos, tal y como indica Chardin, ante una constante arquetípica, una imágen canónica, una figura emblemática, sean éstas de origen histórico, religioso, mitológico o legendario (Chardin, 1994: 134).

A la hora de establecer relaciones entre el mito etno-religioso y el posterior mito literario dentro del mundo clásico no hemos de perder de vista que en Grecia la literatura colaboró muy activamente en la evolución de la religión. Hemos visto que en Homero el hombre ya no representa una imagen pálida e insuficiente del dios, sino que reinvindica su condición humana de hombre individual, de persona única (rechazando incluso en el caso de Odiseo su posible iniciación en la divinidad y la inmortalidad de manos de la hermosa Calipso), del sufrimiento de su propia historia. Y, de este modo, el hombre único, individual, humano y mortal pasa a convertirse en héroe, y, éste, con la repetición y reescritura de sus hazañas alcanza la categoría divina dentro de la inmortalidad literaria del mito, siguiendo las tipologías de reescritura establecidas por Martínez-Falero (2013: 491-493).

Sin embargo, la épica homérica, principalmente la *Odisea*, se encuentra todavía próxima al mito y a las leyendas míticas que aún forman parte del rito religioso diario. Mucho más cercano de lo que estarán, por ejemplo, las tragedias de Esquilo o Eurípides.

Para Ernst Cassirer éste es el progreso que efectúa la consciencia mítica al pasar de los meros mitos naturales a los mitos culturales (Cassirer, 1971: 253), los mitos que, desde este momento sirven, no para detallar o ejemplificar una espiritualidad concreta, sino que explican la procedencia de los diferentes bienes culturales humanos.

Y de este modo llegamos al preciso momento en el que el mito literario, derivado de un cada vez más remoto mito religioso, comienza a engendrar lo que Trousson llamó los temas, que, en nuestro caso, al tratarse de la creación de un personaje-tipo en concreto, denominaremos arquetipos.

Por qué se da este cambio es una pregunta para la que contamos, tal vez, con demasiadas respuestas. Mientras que para autores como Eliade y Levi-Strauss la desacralización conlleva la devaluación del modelo mítico y la conversión de éste en mito literario, para autores como Brunel, y desde la perspectiva en la que enfocamos este trabajo, la literatura y las artes en general desempeñan un papel básico a la hora de conservar los mitos, una vez que el sustrato religioso que lo ha producido desaparece, por lo que el mito simbólico se transforma en mito literario, del que se apodera la creación artística.

Las características que definen el mito literario frente al etno-religioso ya han sido mencionadas: pérdida del anonimato creador y del carácter funcional y verídico del mito, conservación de la "saturación simbólica" y el esquema fijo –la estructura tiende a ser rigurosa debido a la presencia

de un escenario recurrente–, serán las que más nos interesen para este trabajo.

No debemos perder tampoco de vista que el carácter polisémico y polivalente del mito, –con intersecciones continuas en la historia cultural que se encarga de reescribirlo y de otorgarle una nueva funcionalidad– hace que éste pueda ser reinventado y que reciba nuevos y diferentes significados dependiendo en gran medida del momento socio-cultural en el que se reescribe.

Resulta, por tanto, imprescindible a la hora de realizar el análisis del mito literario de Lilith, el arquetipo de la *femme fatale* y de su metamorfosis y devenir histórico en su tratamiento literario, tener en consideración lo que Iris Polo denominó los “parámetros de las expectativas del lector” que, inevitablemente deben estar unidos y determinados por las coordenadas histórico-culturales de una época determinada. Estas circunstancias condicionarán la orientación que el texto dará al mito, mostrando a través de este tratamiento el devenir interno de su historia cultural y el por qué del uso, la permanencia o la transformación de este mito a lo largo de su cultura.

Así, según Iris Polo, al analizar cómo Eurípides primero, Apolonio de Rodas y Séneca después, tratan el personaje de Medea en sus respectivas obras, podemos acceder a los distintos mecanismos ideológicos que, más allá de la literatura, orientan la condición femenina dentro de cada uno de sus contextos.

Para poder realizar este análisis de manera fiable debemos hallar los parámetros mínimos invariables que definen el mito en sus relaciones estructurales, es decir, lo que Jean Rousset en su trabajo *El mito de Don Juan* (1978) denomina como “modelo mítico permanente”, que es lo que asegura la transmisión de la identidad del mito y su resistencia a través de la sucesión histórica en sus distintas versiones, lo que constituye una característica esencial para que un mito sea denominado 'literario' (Huet-Brichard, 2008: 42-44). En el caso que nos ocupa –la definición de los límites en los que se encuentra la imagen arquetípica de la mujer fatal– podemos señalar este parámetro mínimo como el nivel de maldad necesario para herir y dañar, físicamente o no, pero siempre de manera consciente, a quienes están a su alrededor (hombres, la mayor parte de las veces, pero también rivales y todo tipo de enemigos). La mujer fatal es 'fatal', y no 'mala' sencillamente, porque sabe que lo está siento, es consciente del daño que causa e, incluso, puede llegar a disfrutar con ello sin arrepentirse de nada. Como veremos más adelante al tratar con detenimiento el modelo de Clitemnestra, lo que diferencia el personaje de Esquilo, auténtica *femme fatale*, de la reina de Séneca es el arrepentimiento que jamás sentirá la primera.

Estos son los elementos invariables en la representación del arquetipo que nos podemos encontrar ya en las primeras muestras del mito literario en la Grecia clásica.

A la hora de hablar de la aparición de la figura femenina en la literatura griega debemos establecer una diferenciación entre la épica y la tragedia. En las obras pertenecientes al primer género, sobre todo en la *Ilíada* homérica, obra base y referente de toda la literatura posterior, la mujer no tiene apenas presencia física real aunque sean sus decisiones y su simple existencia la que determine toda la acción.

Aunque esto no sucede igual en la *Odisea*, donde los encuentros del protagonista con las tres mujeres-tentadoras (Circe, Calipso y Nausicaa) frente a la espera resignada de Penélope, articulan la acción y el desarrollo de ésta. Pero tendremos que esperar al apogeo de la tragedia para encontrar algunos caractéres femeninos plenamente desarrollados y perfilados como protagonistas centrales absolutos de sus propias historias.

De las mujeres que aparecen en la *Odisea* probablemente sea Circe quien, de todas ellas, mejor represente el que estamos perfilando como el arquetipo de la mujer fatal: es poderosa, fuerte, dañina y seductora para los hombres. Además, es una diosa y sólo es vencida por Odiseo cuando éste recibe la ayuda de otro dios. Circe aúna en sí misma, por un lado, su propio mito y por otro la relación con distintos motivos (la vara mágica, el brevaje, la prueba del héroe...). El que más nos interesa, sin lugar a dudas y como ya hemos dicho, es el de la mujer peligrosa para el hombre, en este caso, la diosa castradora[42].

La característica principal, la más atractiva, y al mismo tiempo la que más dificulta el análisis del mito es su polisemia, la ambigüedad semántica con la que juega desde un principio, ora representando, como en el caso de la bruja Circe el motivo de la metamorfosis que veremos en diversas obras clásicas (Apuleyo, Ovidio...), ora como la creación del arquetipo femenino de la mujer poderosa dotada de capacidades especiales (lo que también veremos en *Medea*) –estén estas relacionadas o no con lo sobrenatural o sean sólo sus encantos y volupuosidades–, que la llevan a dominar, controlar, castrar e incluso matar a los hombres que las rodean.

Han sido muchos los estudios que han girado en torno a la figura de Circe como proyección de los temores del hombre en su iniciación sexual adulta, como relación entre deseo-temor del incesto materno (Pellizer, 1979). Para autores como F. Wulff Alonso los análisis de este tipo

> corren el riesgo de reducir de forma excesivamente esquemática la cuestión a más o menos supuestos "componentes universales" y dejan a un lado la necesidad de estudiar con suficiente profundidad la cultura y los valores conscientes e inconscientes que presenta el autor de, en y a la sociedad en la que existe y que articula el relato en sus diferentes componentes (Wulff, 1985: 270).

Para el crítico, decir que «Circe es una mujer supone olvidar que es una diosa. No se puede llegar a la Mujer (o las mujeres) que hay en Circe, si es que las hay, sin tenerlo en cuenta» (Wulff: 1985, 270).

La aparición de Circe, en todos y cada uno de los versos en los que ella es la protagonista, están cargados de simbologías, la mayor parte relacionadas, directamente, con su sexualidad y el poder que, con ella, ejerce sobre los hombres.

---

[42] Otros autores con posterioridad han recurrido al mismo mito, pero lo han hecho partiendo de distintos motivos como los ya mencionados, o temas (la transformación, por ejemplo) lo que les aleja del arquetipo homérico que aquí nos ocupa.

Como ya hemos señalado, Circe, como Calipso, es una diosa (lo que no sucede con Nausicaa, que cuenta tan sólo con el favor de su lozana juventud e inocencia para seducir al avezado rey de Ítaca, frente a las promesas de inmortalidad y gloria de las diosas), y esto plantea un importante problema de cara a su relación con varones humanos que, en cuanto a estructura social, deberían ostentar la autoridad y el poder en la dicotomía hombre/mujer, siguiendo los patrones del momento, pero que, como humanos y mortales, se sitúan en posición de sometimiento a la voluntad de los dioses. Esta situación, en ambos casos, da lugar a una paradoja, en la que ambas diosas acaban cediendo ante el héroe ayudado y empujado por otros dioses (varones).

Para Wulff, la relación de la maga con Odiseo

> se plantea como una relación en la que existe un peligro de sometimiento-destrucción, de castración, unida a la definición de la relación de poder en el sentido favorable a Circe […]. La victoria de éste [Odiseo] va íntimamente unida a la utilización de la sexualidad para el dominio de Circe (Wulff, 1985: 275).

Una situación de dominio "antinatural" que se resuelve a través de la sexualidad, utilizada por el hombre para dominar a la mujer. Una y otra vez aparecen referencias al lecho en relación tanto con la liberación de Odiseo (v. 297-8 *Od*. 10, Hermes insta al héroe a aceptar el lecho de la diosa, con todos los peligros que ello conlleva, para que la mujer suelte a sus compañeros), como con su marcha de la isla, puesto que es el lugar elegido por Odiseo para suplicar por su libertad (v. 480-481, *Od*. 10).

Pero la cama de Circe no deja de ser el principal peligro, donde el héroe ve el fantasma de la impotencia-castración, que sólo es sorteado gracias a la ayuda masculina (el mensaje de Hermes, el juramento instituido por Zeus) y por dos elementos cargados de simbología fálica (la planta raíz y la espada).

El peligro principal de Circe, como lo será también de Calipso, es la pérdida de la hombría, o incluso de la vida, que conlleva para el mortal el mantener relaciones sexuales con ellas, unas relaciones que, además, en la mayor parte de los casos, suelen estar castigadas y mal vistas por los demás dioses. La propia Calipso (*Od*. 5, 118 ss.) se queja de la envidia de los dioses inmortales hacia las diosas que comparten sus lechos con los hombres. Es el motivo, cuenta, por el que Artemis mata a Eos al relacionarse con Orión, o Zeus a Jasión por su relación con Deméter[43]. Peleo, padre de Aquiles, casado con Tetis, envejece prematuramente en su palacio, mientras su único hijo muere y queda sin nadie que

---

[43] «Sois, oh dioses, malignos y celosos como nadie, pues sentís envidia de las diosas que no se recatan de dormir con el hombre a quien han tomado por esposo. Así, cuando Eos de rosáceos dedos arrebató a Orión le tuvisteis envidia vosotros los dioses, que vivís sin cuidados, hasta que la casta Artemis, la de trono de oro, lo mató en Ortigia alcanzándole con sus dulces flechas. Asimismo, cuando Deméter, la de hermosas trenzas. Cediendo a los impulsos de su corazón, juntóse en amor y cama con Yasión en una tierra noval labrada tres veces, Zeus, que no tardó en saberlo, mató al héroe hiriéndole con el ardiente rayo, y así también me tenéis envidia, oh dioses, porque está conmigo un hombre mortal» (*Od*., V, vv. 118 y ss.) (Homero, 1982: 172-173).

herede su reino. Un castigo o maldición divina en un matrimonio que, pese a estar concertado por el propio Zeus, incumple las leyes que equilibran las relaciones[44], dentro y fuera del lecho, entre hombres y mujeres. Para F. Wulff,

> Resulta tentador, a título de mera hipótesis por el momento, investigar en la dirección de conectar la imagen de esa diosa temible, capaz de debilitar sexualmente, hacer impotente-transmutar-matar al varón humano, con la imagen de la mujer que se puede observar en Hesíodo, p. ej. en *Los Trabajos y los Día*s aparece como un ser peligroso al que se asocian ruina económica y consumición física (373-5; 703-5; *cf*. 586-8), tan claramente visible en su tratamiento de Pandora y aquí en la *Teogonía* (Wulff, 1985: 279).

Ha de presentarse, según esto, como un ser básicamente perverso para poder justificar la necesidad de sumisión, de subordinación al hombre.

Sin embargo, no todo en Circe o en Calipso es negativo, ellas forman el grupo que Mercedes Aguirre denomina como "ambivalente", ya que pese a suponer un peligro para el héroe, pueden llegar a resultarle de gran ayuda: «Las dos intentan impedir a Odiseo el regreso a su patria, pero a la vez son amorosas con él y acogen al héroe en su morada con toda clase de atenciones» (Aguirre: 1999, 91). Circe, incluso, llega a darle una útil ayuda para continuar su viaje con las explicaciones acerca de Tiresias, las Sirenas y Escila.

Homero, desde el primer momento, hace hincapié en su belleza cuajada de peligros, en su sensualidad, en la atracción que, incluso contra sí mismo, siente por ellas el hijo de Laertes. Un dato más que las acerca a la imagen de mujeres fatales que, en la literatura posterior, han arrastrado consigo.

Calipso, la que oculta, quien vive en una gruta perdida dentro de la lejana isla de Ogigia, a la que no suelen llegar dioses ni hombres, en el ombligo del mundo, es el segundo peligro femenino al que se enfrenta Odiseo cuando llega solo, náufrago y agotado, hasta ella. La diosa trata de seducirle ofreciéndole la inmortalidad, la juventud y, finalmente, ofreciéndose a sí misma como esposa. Proposición que Odiseo, con gran diplomacia, debe declinar, tanto por ser consciente de los peligros que encierra, como por su deseo de volver a Ítaca. Pese a todo, ella le impide por la fuerza marchar mientras él se consume entre llantos.

Para Wulff, Calipso pretende, mediante trampas como la inmortalidad y la juventud, hacer olvidar a Odiseo cuál es su papel dominante en la sociedad, hacerle olvidar que es el rey de su tierra y el señor de su casa para pasar a estar sometido a ella.De este modo se clarifica aún más la contraposición, que ya marca con sus menciones la propia diosa en el texto, entre Calipso y Penélope. Diosa y mujer enfrentadas por el destino de un hombre.

---

[44] Según esta interpretación, podemos suponer que la antinatural relación diosa-hombre está incluso por encima del poder de Zeus. Los amantes tendrán un castigo impuesto por el propio destino.

Ambas divinidades, Circe y Calipso, pretenden encantar al héroe para que éste las obedezca, una con sus filtros y conjuros y otra con el poder de sus palabras, para lograr que caiga en sus redes y en el olvido. Wulff afirma que «la imagen es claramente de sometimiento y feminización, ligada a la del poder "debilitador" del encuentro, a esa consumición que puede ir ligada a los encuentros sexuales con las diosas» (Wulff: 1987, 250). Para María Helena Sánchez Ortega,

> Circe es el prototipo por excelencia de la mujer dotada de poderes extraordinarios, cuyo talante y comportamiento va a dejar tras de sí una larga herencia literaria. […] es una hada maligna que no siente simpatía por los hombres (Sánchez, 1991: 42).

La diosa de hermosos cabellos vence, para la autora, al héroe por partida doble: «Primero como poderosa hechicera que humilla y obliga a perder la consciencia. En segundo lugar, como mujer que seduce y distrae de su camino a los héroes» (Sánchez: 1991, 43). Un camino que Odiseo sólo logra recuperar gracias a la intervención divina.

La sobrina de Circe, nieta de Helios, se ha ganado a golpe de verso y espada, su propio espacio inamovible dentro de los arquetipos femeninos literarios que representan la maldad y la locura. Medea, princesa, enamorada, experta en pociones, desairada, rabiosa. Medea enloquecida y asesina.

Pese a que no es mencionada por su nombre, su figura aparece ya en la *Odisea*, aunque fueron Apolonio de Rodas en *El viaje de los Argonautas*, Hesíodo en la *Teogonía* y, sobre todo, Eurípides en su tragedia homónima, quienes sentaron las bases de un carácter altamente complejo, diferente y mucho más profundo –sobre todo en lo que a motivaciones se refiere– de lo habitual en los personajes femeninos de la tragedia clásica.

Si debemos establecer un punto de partida con respecto a la historia del personaje –fundamentalmente para asentar qué elementos fueron añadidos posteriormente por los autores, en especial por el propio Eurípides– hemos de recalcar, como defiende García Gual en su edición del volumen de Apolonio, que ya antes de Homero podían oírse de boca de los rapsodas distintas versiones del viaje de Jasón.

El primero en mencionarla es Hesíodo en su *Teogonía* casi al final de la obra, en los apartados dedicados a los matrimonios entre dioses y al catálogo heroico:

> Eetes, hijo de Helios que ilumina a los mortales, se casó con una hija de Océano, río perfecto, por decisión de los dioses, con Idía de hermosas mejillas. Ésta parió a Medea de bellos tobillos sometida a su abrazo por mediación de la dorada Afrodita (versos 958-962). (Hesíodo, 1990: 111)

Según su árbol genealógico, Medea es la nieta del Sol, que todo lo ve, y de una hija del Océano, Idía, la que "todo lo rodea", lo que la hace poseedora de unas facultades únicas, que atraerán y

repelerán al mismo tiempo, a todo aquel que se acerque a ella. En su personalidad compendia el carácter altivo y la cólera de su padre Eetes con la dulzura y la generosidad que mostrará en el comienzo del periplo narrado por Apolonio[45]. Pues Medea «encarna todas las categorías de lo execrable. Encarna lo femenino, o bárbaro y lo animal. Se constituye, pues, en el negativo de lo masculino, de lo griego y de lo humano» (Sierra: 2005, 79).

Mencionan también, con algunas variantes (principalmente en lo que a los hijos –nombre, crianza, fallecimiento[46]– se refiere) a Medea y su progenie, Apolodoro en el libro I de su *Biblioteca* y Píndaro en su *Pítica IV*, que nos la presenta como profetisa y adivina[47]. También encontramos referencias en Pausanias (afamado geógrafo) que se muestra reacio a sugerir que fuera Medea la asesina de sus propios hijos. El autor ofrece dos posibles versiones, en una de ellas Jasón abandonó a su mujer porque ésta ocultó a sus hijos en el templo de Hera creyendo que así los convertiría en inmortales, como la diosa le había prometido (se supone que por rechazar una proposición adúltera de Zeus), sin imaginar que tal estancia acabaría por acarrearles la muerte. Jasón aparecería, entonces, abandonando a Medea no sólo por haber ocultado a sus hijos, sino por exponerlos a unos peligros que terminaron con sus vidas. En la segunda de las versiones se acusa a los corintios de la eliminación de los hijos de Medea en venganza por la muerte del rey Creonte y su hija.

Autores como Ángela Sierra han puesto en relación la “maternidad trágica” de Medea con otra figura mitológica de la que ya hemos hablado en el capítulo anterior: Lamia «cuya historia trata también de la relación con los hijos con una historia amorosa infeliz de la madre». Para esta autora, existe una reiterada asociación mítica entre «la infelicidad de una madre y la práctica de una venganza cruel» (Sierra: 2005, 85).

Si comparamos *El viaje de Apolonio* con la obra de Eurípides podemos afirmar que existen dos Medeas bien diferenciadas, y no sólo porque las obras reflejan partes distintas de su vida (juventud *versus* madurez, con todo el cambio psicológico que esto implica) sino que en cuanto a carácter se perfilan como dos mujeres distintas.

Apolonio convierte la pasión de Medea por el desconocido Jasón en el argumento principal de su Canto III que alcanza su cumbre al descubrir la realidad, la fuerza y las facultades extraordinarias del personaje. En este proceso vemos el cambio de la chiquilla enamorada[48] a mujer prodigiosa, sacerdotisa de Hécate y maga poderosa.

En Apolonio no encontramos aún a la mujer movida por la venganza y el dolor, sino a una

---

[45] En Eurípides, Medea afirma: «Que nadie me considere poca cosa, débil e inactiva, sino de carácter muy distinto, dura para mis enemigos y, para mis amigos, benévola; la vida de temperamentos semejantes es la más gloriosa» (vv. 805 ss.)

[46] Se trata de los tradicionales *loci a persona* procedentes de la *inventio* retorica, a partir de la pregunta *Quis?*, que sirve tanto para el discurso oratorio como para la obra literaria, como recoge Menandro el Rétor en sus tratados de retórica epidíctica.

[47] En la estrofa XI Píndaro denomina a Medea como “extranjera experta en toda magia” y deja claro que es ella quien logra para Jasón los triunfos en cada una de las pruebas a las que le sometió su padre.

[48] Al igual que a su tía Circe, a Medea, al final, la pierde el corazón.

joven enamorada, muy consciente de sus capacidades y de lo asombroso de su poder. Aunque su Medea carece de la fuerza que vemos en Eurípides, no deja de ser cierto que, desde el primer momento en el que aparece, Medea se adueña de la historia desplazando a las demás figuras a un segundo plano,

> y a través de ella el poema va tiñéndose progresivamente de psicologismo hasta conseguir que el escenario de los hechos sea, no ya una geografía más o menos verídica, sino su propia alma atribulada y temerosa. Es así como Medea se eleva por encima del resto de los caracteres, cubriéndolos con su abrumadora sombra (López González-Camaño, 1995: 160).

El personaje destila tanta fuerza y carácter que, incluso a veces parece que de forma contraria al deseo del escritor, se apodera y se adueña de la trama y la acción para convertirse en el personaje central desplazando a un Jasón que, en la obra de Apolonio, aún no se ha transformado del todo en ese héroe banalizado que llegará más tarde y que hace gala de un egoísmo cínico que empuja al espectador hacia una simpatía sincera por Medea. La fuerza de la mujer, en este caso, debilita la imagen del hombre[49].

Tras Apolonio y Hesíodo, nos encontramos con Eurípides quien, desde nuestro punto de vista, sentó las bases del arquetipo que encarna su personaje cuyas cualidades y carácter la adscriben en el grupo de la *femme fatale*: voluble, “terrible para sus enemigos”, poseedora de una risa desatada (lo que la acerca a las características de las bacantes), sus apariciones fuera de sí, como una ménade enloquecida pero, sobre todo, su poder y la sabiduría de que hace gala. Estos serán finalmente los dos motivos que, en última instancia, la condenan al destierro a causa del miedo que infunde en el rey Creonte, un miedo que éste hace muy evidente en su primera intervención junto a la protagonista:

> Te temo; no hay para qué hablar con rodeos. Temo que hagas a mi hija algún daño irreparable. Por varios motivos me asalta este temor. Eres astuta y hábil para muchas acechanzas, y te quejas por verte privada del lecho de tu marido. Sé, porque me lo han dicho, que nos amenazas con una desgracia a mí, a mi hija y a su prometido. Voy a prevenirme contra ella antes de sufrirla (Eurípides, 1946: 85).

Para Silvina Delbueno, «el poeta griego Eurípides consolida en Medea a la hechicera, la nieta de la Maga Circe, suma sacerdotisa de Hécate pero adolece de la ausencia materna cuyo rasgo clave es el anonimato» (Silvina Delbueno, 2010: 2)[50].

Una de las más destacadas características del personaje de Eurípides es su reflexión, la

---

[49] Lo mismo sucederá con el binomio formado por Egisto y Clitemnestra en el que la reina asume el papel varonil (subrayado por las constantes alusiones del coro) mientras que el amante presenta un carácter pasivo, que Julián Gallego (2000), entre otros estudiosos, ha definido como “casi femenino”.

[50] Sin embargo, debemos destacar que Eurípides se cuida mucho de dar a entender que Medea pueda tener poderes sobrenaturales o mágicos, todo lo que sabe lo conoce por ser “experta en filtros”, por tener una habilidad especial para ello, no porque su sabiduría esté más allá de lo humano.

evolución de su personamiento y sus intenciones ante los ojos del público. No es recomendable caer en el tópico de tildar a Medea, sin más, de mujer mala, hechicera y asesina, pues aunque puede reunir todas estas características, hasta el asesinato de sus hijos, ningún ciudadano (representado por el coro) puede reprocharle nada en sus acciones[51]. Como señala Mª Dolores López Galocha:

> Jasón viola los juramentos dados en el triple contexto familiar, social y religioso. Su acto es impío y punible, y conlleva, como consecuencia más inmediata, la desmembración de la familia, sin la cual no hay hijos que puedan llegar a ser ciudadanos y guerreros. Pero sin familia tampoco hay ciudad ni Estado. Dicha violación de los juramentos es presentada bajo el signo de la ley del más fuerte y aliada con la tiranía, con lo que se estaría equiparando aquella ideología con esta forma de gobierno (López Galocha, 1995: 122).

La fragilidad de la situación social de Medea (extranjera –meteca– y asesina) circunstancias a las que el rey añade sus oscuros talentos y su sabiduría –motores de la desconfianza de los hombres hacia ella– es la pieza clave de la obra. Sin adentrarnos en disquisiciones de tipo social e histórico, resulta poco acertado afirmar que Medea obra de un modo tan brutal por celos de enamorada. Jasón ha roto sus juramentos sagrados para medrar socialmente y este egoísmo no puede permanecer sin castigo:

> Sabiendo muy bien que Medea no tiene a dónde ir, que expulsarla supone abandonarla a un destino cruel y adverso, donde puede caer en manos de los parientes de sus víctimas y a la que ninguna ciudad querrá acoger debido a su fama (vv. 275 ss., 500 ss.). Es decir, ha habido un abuso de poder, pues éste se ha ejercido en beneficio propio, despreciando el respeto debido a las normas que rigen la convivencia (López Galocha, 1995: 124).

De este modo, el autor nos justifica, a través de la figura del coro, sus acciones (hasta llegar al infanticidio) y nos muestra la transformación desde una Medea entregada a Jasón en una mujer fatal que pretende castigar al hombre que la ha traicionado a través de lo que éste más quiere: sus hijos. El crimen contra los niños es el único acto ante el cual el coro muestra su condena (vv. 810 ss., 845 ss., 1255 ss.). Ruega insistentemente a Medea que desista de semejante atrocidad, aunque ha apoyado a la protagonista en sus anteriores acciones. Cuando al fin se produce el asesinato, no acude en ayuda de los niños (vv. 1275 y ss.), últimas víctimas inocentes de las circunstancias de sus padres.

Teniendo en cuenta lo ya visto podemos afirmar que, sin duda, el punto clave para el desarrollo del personaje de Medea como arquetipo de la mano del trágico Eurípides radica en el castigo-venganza hacia Jasón a través del asesinato de sus hijos.

En esta decisión, las dudas y miedos que conlleva, el dolor que causa a ambas partes y lo cruento del propio acto es lo que hace de *Medea* una pieza única en el panorama de la literatura

[51] Nos acogemos, en este caso a achacar lo terrible de las acciones que conllevan su huida con Jasón a su juventud y enamoramiento.

universal, y es por ello que resulta ser el momento clave en torno al cual se mueven los protagonistas. Y sin embargo la escena, como hemos señalado, se escatima a ojos del espectador:

> Aquí Medea tiene un protagonismo aludido: está fuera de escena y tampoco se la oye, pero las voces de los niños se refieren a las acciones de Medea y el callar de ellos se torna tácita prueba de la perpetración del crimen: la antinaturalidad del filicidio parece reflejarse hasta en la forma lírica, que se hace irregular (Cavallero, 2003: 304).

Sin duda el atroz acto cometido por Medea la convierte en una de las mujeres más malvadas de la literatura clásica. Dudoso honor en el que la acompaña la asesina Clitemnestra.

La historia de la reina de Micenas, imprescindible para comprender el sistema social del momento, como señala Álvarez de Toledo –«La narración del asesinato de Clitemnestra por Orestes, en cualquiera de sus versiones, es fundamental para entender las claves del paso del matriarcado prehelénico al patriarcado helénico» (Álvarez de Toledo, 2011: 21)– se torna en tragedia al cruzarse su destino con el de los Átridas. Clitemnestra, hermana mortal de Helena y los Dioscuros, estaba casada con Tántalo, hijo de Tiestes (y hermano de Egisto, quien más tarde será su amante). Mucho se ha hablado de la lealtad y traición de la mujer hacia el marido, olvidando que fue Agamenón quien asesinó al primer esposo y al hijo recién nacido de Clitemnestra y que, tras semejante acto, fue obligado por los Dioscuros a casarse con ella, en lo que no parece ser, precisamente, un gran comienzo para un matrimonio.

Si Clitemnestra podía albergar algún odio o resquemor en su corazón, éste se desata con el sacrificio de Ifigenia[52], inmolada por su porpio padre en beneficio de una guerra que acarreará la destrucción de Troya, pero también la de la dinastía átrida.

Sin lugar a dudas, es la trilogía de Esquilo, la *Orestíada*, donde el personaje y la personalidad de Clitemnestra alcanzan la posición de arquetipo para la literatura. Es en la obra de Esquilo donde la reina se adueña desde un principio de la escena, la trama y el ritmo de la tragedia, conviertiéndose así en su absoluta protagonista:

> El personaje de la Clitemnestra esquilea se revela como uno de los más grandiosos creados por la tragedia griega. D. Lanza la considera como la proyección de una inquietante feminidad y maternidad, de desconocido y temible poder. No se trata simplemente de una mujer infiel, celosa, vengativa, cruel y amedrentada, estas características pueden explicar algunos rasgos del personaje pero no reflejan el conjunto de su extraordinaria configuración dramática, frente a ella Egisto pierde cualquier importancia de la que hubiera podido gozar. Su figura es el símbolo recordatorio del crimen de Atreo, causa del odio entre los primos, la

[52] Curiosamente ella, cuyo asesinato desata los hechos, no aparece –al menos mencionada por su nombre– en la tragedia esquilea (*Agamenón*) ni en la literatura homérica. Su leyenda se desarrolla en las epopeyas cíclicas y con los trágicos, que dan distintas versiones de su historia.

> fuerza del *Γενος*, y la herencia de la culpa, tan importante en el talante de los versos esquileos, pero como carácter individual, como protagonista de la pieza, Egisto frente a Clitemnestra queda exento de todo valor trágico y su asesinato ni siquiera se cuestiona (De Paco, 2003: 110).

Tomaremos como principales características de la Clitemnestra de Esquilo, la que pasará con mayor impulso a la posteridad, en primer lugar, su capacidad para fingir. La mentira y el engaño habitan en el corazón de la mujer desde el tiempo de Pandora y la reina átrida es su más fiel heredera.

Su facilidad para mentir y fingir una alegría y una serenidad que no siente, primero ante el coro de ancianos que le reclama respuestas y después ante el propio Agamenón a quien llega incluso a insinuar que, gracias a su buen gobierno, la casa de Atreo ha prosperado tanto que no le faltarán viandas que ofrecer a la joven vidente Casandra, el botín que el rey trae de su larga ausencia. Controladora de sus emociones al máximo, será la viva imagen de la frialdad, al menos hasta que haya asesinado al rey, momento en el que dará rienda suelta a sus sentimientos. Un perfil bien distinto al de Medea, definida habitualmente como "pasional", aunque ambas tengan sus planes e intenciones trazados y perfilados hasta el último detalle.

Junto con el engaño, el segundo rasgo definitorio de la reina es la constante virilización a la que es sometida por parte de los demás personajes:

> El corifeo encuentra en Clitemnestra a una mujer que puede hablar con la sensatez y prudencia propias de un varón. Este carácter ambiguo y ambivalente de Clitemnestra, pivotando permanentemente sobre rasgos femeninos y masculinos, pondrá en evidencia que más que ante una heroína estamos en presencia de un travestimiento de género que hace de la reina uno de los héroes del drama (Gallego, 2000: 72).

Por otro lado, para Guadalupe Lizárraga:

> Esquilo no pinta una Clitemnestra tonta y de corta vista, sino mala. La necesita inteligente, además, porque la inteligencia de la mujer la asocia con esa soberbia y altanería, que en el hombre la califica de prudencia, de tal suerte que resulta aún más odioso el personaje femenino, al virilizarse con estas actitudes. "Has hablado, mujer, con gran prudencia, como a varón prudente corresponde" […]. Clitemnestra asume la conciencia voluntaria de su actuar. No mató a su esposo porque estaba "en trance", sino para ejecutar "la venganza de unos niños", en referencia directa a Ifigenia, la hija sacrificada por el padre. La "soberbia" de Clitemnestra llega a tal nivel que decide hacer justicia por su propia mano, como si fuera un hombre al que se ha ofendido (Lizárraga, 2005: 9).

La Clitemnestra de Esquilo encarna la maldad pura para muchos críticos, así como la codicia y el deseo de tiranizar la ciudad, tesis que se refuerza con la intervención del coro en la que

asegura que los actos de la reina son un preludio para hacerse con el poder.

El personaje de Esquilo ha sido estereotipado como una mujer malvada no sólo por el hecho de asesinar a su esposo, sino también por su infidelidad y por haber seducido a su amante para que la ayudara a perpetrar su crimen. Sin embargo, la maldad de la reina de Eurípides es otra, y llega en otra dirección. De este modo,

> En Eurípides, por ejemplo, el origen del pecado de Clitemnestra radica sobre todo en su "virilización", lo cual significaría por un lado el cometer adulterio, y por otro atreverse a matar a sangre fría. Actos que, desde la lectura euripideana sobre la obra de Homero, sólo podían estar permitido para los hombres. La infidelidad, desde esta misma línea, era una cuestión que se sujetaba a los patrones de normalidad entre los hombres, aunque en los tiempos de la narrativa homérica comprendía también a las mujeres. Más aún, el rapto, la violación y el homicidio en Eurípides cobran un significado de valor y fuerza masculinas, una audacia intrínseca a la virilidad que se permitía para la consecución de la justicia reservada a la venganza particular de los varones de la familia o para la supervivencia de la polis (Lizárraga, 2005: 6).

Ambos autores –Esquilo y Eurípides– dibujan el devenir del carácter de su protagonista a través de distintas obras, en la *Orestíada* de Esquilo podemos ver la evolución desde el asesinato de Agamenón, momento en el que Clitemnestra destila seguridad, odio y frialdad, hasta la reina acosada por las pesadillas en las *Coéforas*, donde para algunos muestra su lado más humano mientras que para otros son cada vez más elaboradas sus mentiras:

> O muestra su lado humano, o una vez más finge hábilmente, opinión que comparte la nodriza del joven aparentemente desaparecido (737 ss.). Pese a estos nuevos matices en su carácter, el escuchar los gritos de Egisto la pone en guardia, demostrando de nuevo su astucia. No opta por la inactividad, lo que entraría dentro de los cánones del comportamiento femenino, sino que, casi instintivamente, pide una espada para defenderse y, por qué no, atacar. Pese a su replegamiento posterior, vemos cómo Clitemnestra está hecha para la acción, para afrontar el peligro cara a cara sin dejarse llevar por el miedo ni la histeria. Se trata de una mujer excepcional, una heroína sin ninguna fisura. Entabla, consciente de no poder enfrentarse con la espada a Orestes, un combate psicológico con su hijo del que posiblemente hubiera salido victoriosa si Orestes hubiera estado sólo, pero Pílades se encarga de recordarle el oráculo divino y aportar con ello la fuerza que al joven le falta para ejecutar a su progenitora (De Paco, 2003: 109).

La Clitemnestra de Esquilo, por el contrario, recorre ante el espectador del camino que la lleva desde la posición de esposa sumisa y obediente, dedicada en exlusiva a las tareas domésticas y que no se entromete en los asuntos del marido, asesino de su primer esposo y su hijo, como nos refleja el

autor en *Ifigenia en Áulide*, hasta la madre aparentemente débil de Electra, que se deja llevar por sus sentimientos maternales, lo que le impide hacer cualquier reproche hacia Electra que, sin embargo, aquí se muestra dura e implacable, inasequible a la piedad. El carácter de Clitemnestra se ha dulcificado bajo la pluma de Eurípides.

Para expresar la crueldad con la que se comporta la protagonista de Esquilo no han sido pocos los teóricos que han recurrido a la ambición, como mencionamos anterioremente, ambición que encuentra –afirman– en Egisto, su principal acicate:

> En la *Orestía* de Esquilo, la configuración de la tiranía parece establecerse en relación con el modo en que se instituye lo femenino y lo masculino en los diversos personajes del drama. En este sentido, la fuerte y ambigua imagen de Clitemnestra, con su ambivalente rol desde el punto de vista de lo que cabría esperar del género femenino, resulta inentendible sin la relación complementaria, y en principio invertida, que sostiene con Egisto, relación que a lo largo de la trilogía encontrará diversos contrapuntos en las parejas que conforman Agamenón y Casandra, por una parte, y Orestes y Electra, por la otra. Ciertamente, la disposición propia que el discurso trágico asigna a Clitemnestra no puede desligarse de sus oposiciones, enfrentamientos y conflictos con el mundo masculino: con Agamenón, primero; con el coro de ancianos, después; con Orestes, finalmente (Gallego, 2000: 67).

Es importante recordar que en las versiones más antiguas de la leyenda, la de los poemas épicos, Clitemnestra no participa del asesinato de Agamenón, que es obra exclusiva de Egisto, en venganza por la muerte de sus hermanos a manos del rey. Por contra, en la tragedia, ella se convertirá en cómplice y, como veremos en Esquilo, incluso en ejecutora del mismo, un acto por el que no siente ningún arrepentimiento ya que sus razones, como argumenta Diana de Paco, cuentan con la comprensión del espectador:

> La disposición de los hechos en la trilogía y la majestuosa caracterización de la reina provocan que sus razones en todo momento, aunque con terribles consecuencias, sean comprensibles para el lector espectador, incapaz, en muchos de los casos, de tomar una postura a favor o en contra de esta figura (De Paco, 2003: 106-107).

La misma autora, unas páginas después, añade,

> Su inicial comportamiento ficticio de mujer ejemplar, desde las palabras que hace llegar a Agamenón a través del mensajero (600 ss.) hasta su encuentro con éste, desaparece por completo cuando surge en escena tras el uxoricidio. Se muestra entonces como una figura terriblemente grandiosa, en el umbral del palacio salpicada con la sangre que compara con gotas de rocío, no se arrepiente ni se derrumba al contemplar sus manos manchadas por el

> crimen, asume su responsabilidad e intenta hacer partícipe de su actuación al daimon de la casa de Atreo, y enlazar así el resto de sus razones (Ifigenia, Casandra) con la herencia genética de la culpa, tan importante en la obra esquilea, una ley inevitable que llama a la sangre con la sangre, como concluirá el coro. Se funden de este modo las razones personales con una fuerza externa que no depende de la voluntad humana y que, por lo tanto, no deja lugar para el arrepentimiento (Gallego, 2003: 107-108).

Una actitud que contrastará visiblemente con la que mantiene la figura de la reina en las *Coéforas*, donde no aparecerá en escena salvo en boca de los demás personajes, hasta el momento de ser ejecutada, en la parte final de la tragedia. Será éste el primer personaje de la trilogía que, una vez muerto, vuelva a aparecer en escena.

La maldad de Clitemnestra en Esquilo no está suavizada por nada, por ninguna disculpa posible. Por el contrario, actos como el cometido por Agamenón al raptar a Briseida son justificables por encontrarse el hombre en estado de "ate"[53], mientras que Clitemnestra no sólo asesina a su esposo en pleno uso de razón, sino que lo confirma ante el coro diciendo que ha sido planeado desde hacía tiempo: «Con el tiempo acabó por llegarme este combate que yo tenía meditado de antiguo, debido a una vieja querella» (vv. 1377 y ss.)[54].

Como hemos visto, la maldad de la protagonista euripidiana es de distinto cariz a la que muestra la reina de Esquilo pese a ser clara heredera la primera de la segunda. La Clitemnestra de Esquilo asume las consecuencias de sus actos y, sobre todo, en contraste con la figura del rey, asume la conciencia voluntaria de lo realizado, no mata a su esposo invadida por un trance sino que ha inmolado «a un adulto en compensación de unos niños» (vv. 1503 y ss.). La soberbia de nuestro personaje consiste en suponer que puede llevar a cabo su venganza de sangre como si de un varón se tratara[55].

Sobre las variaciones entre los distintos personajes que conocemos bajo el nombre y las circunstancias de la reina argiva, dice Lizárraga:

> Su máscara de generosidad al aceptar alojar en su palacio a la amante y esclava de su marido y ofrecerles un banquete, junto a algunos de los guerreros que acompañaban al rey Agamenón, las perversas intenciones que la animan a cometer el asesinato, su frialdad, su falta de escrúpulos, responden al funcionalismo literario de Esquilo en simbiosis con su ginecofobia, más tarde adoptado por Eurípides. La Clitemnestra de Homero no es la

[53] El estado de "ate" podría denominarse también de locura pasajera, en el que el sujeto no es dueño de sus actos, y, por tanto, los crímenes cometidos de este modo, desde el punto de vista de Esquilo, no son actos injustos pues no existe ninguna voluntad en ellos.

[54] La vieja querella hace referencia, de nuevo, al sacrificio de Ifigenia, principal razón aducida en este momento por Clitemnestra para su venganza.

[55] No debemos olvidar que Clitemnestra, al contrario que su marido con Ifigenia y su hijo Orestes con ella misma, no comete un crimen de sangre, y este tipo de consideración estaba revestida de una gran importancia en el mundo clásico.

> Clitemnestra de Esquilo. Es el deseo genial esquíleo de encontrar una maldad exclusivamente femenina e hilvanar las miserias que la revelan. Para Esquilo, en olvido estratégico de la naturaleza humana, su Clitemnestra es una fuente de violencia y codicia, de odio y egoísmo, es el mal emanado de la parte corrupta de la doble naturaleza del ser femenino, el origen del mito de la perversidad mujeril activa frente a la bondad maternal pasiva, la amante infiel y asesina frente a la esposa amorosa y abnegada (Lizárraga, 2005: 12).

Tras la de Esquilo y Eurípides, volveremos a enconrarnos con la reina en la pluma de Sófocles, en su *Electra*, donde Clitemnestra no será un personaje tan extremo ni terrible; será menos violenta y, por tanto, se alejará de algunos de los rasgos que definen la tragedia esquilea, en la que en ningún momento aparecerá enfrentándose a Electra. Será en estas páginas donde se insinúa, además, que es Egisto quien decide mientras que ella sólo obedece (vv. 500 y ss.), perdiendo así la fuerza que la caracterizaba como *femme fatale* en la *Orestíada*.

En esta pieza, la reina acusa a Agemenón de haber tomado la vida de Ifigenia, cuando él no tuvo que sufrir los dolores del parto[56] y que, de nuevo, subraya implícitamente la mayor unión entre la madre y los hijos, tema que volverá a verse en *Las Euménides* (vv. 533-534). Será en el momento en el que se venga abajo al recordar la pérdida de su hija y su torrente de preguntas acose a Electra, cuando recobre Clitemnestra parte de la grandeza humana que parecía haber perdido al principio de la pieza para afirmar, finalmente, envuelta en un manto de empecinada dignidad, que no puede arrepentirse de su actuación. Sin embargo, esta actuación durará poco, exactamente el tiempo en el que tarda en amenazar a Electra con un castigo destinado a ser ejecutado por Egisto, lo que la deja de nuevo a ella en una situación de debilidad, de clara incapacidad para actuar, en contraste absoluto con la decidida protagonista esquilea.

La figura de la Clitemnestra de Sófocles dista ya mucho de la magnífica heroína de Esquilo, pierde su protagonismo y grandeza en favor de su hija Electra, principal antagonista de la obra.

Tiempo después, el *Agamenón* de Séneca nos presenta en los primeros versos una Clitemnestra que reúne lo que podíamos llamar, a tenor de los expertos, diversos rasgos homéricos (lo que queda marcado ya desde la narración del asesinato del rey, momento crucial a la hora de valorar la responsabilidad penal de la pareja). En esta pieza los artífices serán ambos, Clitemnestra y Egisto, aunque es éste el más decidido y quien ha de convencer a una Clitemnestra aparentemente dubitativa y será él también quien clave la espada, mientras que la reina sólo le ayuda en su labor. En esta obra la decidida y fuerte reina argiva necesita más que nunca del apoyo de un Egisto que ya no es el débil y manejable amante, sino que desde el comienzo se ha mantenido inamovible, duro y fuerte. Esta inversión de la adjudicación de responsabilidades en el binomio adúltero Clitemnestra-Egisto, en el que el segundo debe convencer a la primera, se refleja también en la falta de frialdad y reposada venganza

[56] Una acusación que nos recuerda a la Medea euripidiana y sus quejas sobre las distintas medidas utilizadas para el valor de los hombres y las mujeres.

por parte de la mujer, que no intenta, en ningún momento, defenderse como vimos en Sófocles y Eurípides. No habla de Ifigenia ni de la soberbia de su esposo, no habla de la justicia ejecutora del crimen y, llegado el momento, instiga a Egisto a matar a Electra y a Casandra sin atender a razones y sin sentir ningún tipo de compasión, ni si quiera por su propia hija.

En resumen, será la Clitemnestra creada por Esquilo la que represente con mayor fuerza el carácter de la mujer fatal, perversa, asesina y adúltera en todas sus consecuencias y matices. Será ella quien reúna las características principales del mito literario que los escritores posteriores reformularon y rehicieron de acuerdo a sus necesidades creativas y a su momento socio-histórico.

Helena la bella, la esposa de Menelao y de Alejandro, hermana divina de Clitemnestra, representa con toda seguridad para la historia de la cultura occidental, el perfecto arquetipo de la mujer fatal helénica. No hay obra ni autor clásico, desde Eurípides a Esquilo, de Homero a Sófocles, que en alguno de sus versos no remita tanto a su culpa como a su mítica hermosura.

A ella le están reservados en la literatura clásica los más agresivos epítetos: “perra”, “traidora”, “destructora de hombres y naves”, “infiel”, “adúltera”, etc. Sin embargo, gracias en parte a sus divinos orígenes, y gracias también a su hermosura, Helena se alza sobre sus coetáneos para sobrevivirles, según algunas de las leyendas, a todos ellos. Helena es, como bien señala Cristina Naupert, una de las

> Contadísimas mujeres adúlteras que se libra de pagar por su transgresión de las leyes divinas y humanas y por tanto se puede ver en ella una clara prefigurción de la femme fatale, seductora y destructora, cuya belleza hechicera y encanto cuasi-demoníacos la eximen de recibir un castigo severo. (Naupert, 2001: 147-148)

A la hora de analizar el personaje de la bella hija de Leda no hemos de perder de vista que ella es una de las mujeres más poderosas del mundo griego, es la única hija que Zeus ha tenido con una mortal y posee una belleza verdaderamente arrebatadora que es, según apuntan las diversas fuentes, lo que la libra de morir a manos del engañado Menelao quien, como señala Eurípides en *Andrómaca*, tras ver su pecho desnudo fue derrotado por la pasión desatada por Cipris y arrojó su espada[57].

Pero, además, una vez casada Clitemnestra con Agamenón y desaparecidos de la tierra sus hermanos Cástor y Pólux, los Dioscuros, será ella la única transmisora del poder real en Esparta, dato que la hace muy necesaria para Menelao, lo que puede explicar que éste no la mate y que, como vemos en el canto IV de la *Odisea*, ella siga viviendo tras la guerra de Troya como si nada hubiera pasado.

De todas estas mujeres terribles es Helena la más puramente sexual, y también la que presenta una leyenda más extraordinariamente compleja. Su historia ha sufrido un alto número de

57 De todas las súplicas de clemencia femenina, de *aidós* de la literatura clásica protagonizadas por las grandes figuras del teatro (Andrómaca, Hécuba, Ifigenia...) es la de Helena la única claramente erótica y es la única que obtiene un resultado positivo. *Vid*. Muñoz Llamosas (2001).

cambios y variaciones partiendo de la epopeya homérica hasta perderse entre la sobrecarga de diversos elementos que llegan a recubrir casi en su totalidad el relato primitivo.

Su genealogía resulta todavía fácil de seguir en la literatura homérica, como explica Grimal: «En la época homérica, su genealogía es aún clara: hija de Zeus y de Leda, tiene por padre "humano" a Tindáreo, y por hermanos a los Dioscuros Cástor y Pólux; su hermana es Clitemnestra» (Grimal, 2008: 228-229). Sin embargo, otras tradiciones la presentan como hija de Némesis y Zeus (aunque en algunas versiones la criara la propia Leda) o de Océano o Afrodita.

En lo que coinciden la gran mayoría de los mitógrafos es en su nacimiento ovíparo, uno de los elementos maravillosos del mito, que parece estar inspirado, según señala Ruiz de Elvira en el motivo del huevo que pone la Noche y del que nace Amor en las *Aves* de Aristófanes (Ruiz de Elvira, 1974)

La maternidad de Leda o Némesis adquiere importancia para el tema tratado cuando señalamos que la *Helena* de Eurípides, representada en el año 412, es la primera obra en la que, con seguridad, se sabe que se habla de Leda y no de Némesis que suele ser la madre más antigua, la quese atribuye a Helena en la tradición original. Sería entonces esta conjunción concreta (Leda como madre de Helena, por obra de Zeus-cisne) lo que será específicamente nuevo en Eurípides, que también mencionará el huevo puesto por Leda del que brotará Helena –vv. 257-59–.

Las variantes del mito que crea Eurípides terminan por imponerse sobre las versiones anteriores, por lo que podemos decir que el mito "nace" a la literatura a través suyo. Ruiz de Elvina afirma:

> En cuanto a la innovación de Eurípides, nos es absolutamebte imposible saber si fue invención suya o si, por el contrario, siguió Eurípides una tradición ya existente, pero por azar no atestiguada en lo que se nos ha conservado anterior a él, y, en el primer caso, cuál pudo ser el estímulo o causa que le movió a dicha invención (Ruiz de Elvira, 1974: 102-103).

Lo cierto es que este tema concreto está repleto de hipótesis y conjeturas en la historia de la literatura. Hay incluso quien indica que el nacimiento ovíparo es un rasgo antiguo y genuino del mito y que es probable que Eurípides lo tomara de algún texto que no ha llegado hasta nosotros.

Como podemos ver en casi todos estos personajes míticos, existe un antes y un después de la literatura homérica, la línea que separa el mito del arquetipo literario. Muchos autores posthoméricos consideran que Helena consintió en el rapto, por lo que cargan en ella las culpas de todo lo ocurrido posteriormente; otros, sin embargo, tratando de justificarla aseguran que cedió a la fuerza. Aunque lo más habitual es otorgarle a la belleza y riqueza de Paris la definitiva decisión de su huida.

Otro de los factores que hacen de ella una mujer peligrosa es su aparente falta de lealtad. Al fin y al cabo su situación en Troya durante la guerra es bastante falsa: «es compatriota de los enemigos,

y todos saben que siente por ellos simpatía. Los troyanos con razón desconfían de ella. Helena es la mujer que, constantemente amenazada, sortea las dificultades y sabe que su hermosura la sacará de todos los malos pasos» (Grimal: 2008, 232).Porque al final, volviendo al comienzo, siempre es su belleza la que hace de ella una auténtica superviviente y el motivo por el que muchos dudan de su lealtad y de su bando una vez iniciada la guerra.

Eurípides cuenta que cuando Ulises se introdujo disfrazado de mendigo en la ciudad, Helena le reconoció y decidió no delatarle. Posteriormente incluso le ayudó a conseguir el Paladio. Se supone que ambos acordaron cómo tomar la ciudad que Helena debía entregarles.

Para Ruiz de Elvira, el comportamiento de Helena durante la guerra de Troya es ambiguo, y en ella luchan sentimientos encontrados. En general, parece estar conforme con vivir con Paris y sentirse a gusto en Troya, como se desprende, muy especialmente, del hecho de que, cuando su actitud es la contraria, a saber, en varias escenas y manifestaciones del canto III de la *Ilíada* y, en relato de la propia Helena, del canto IV de la *Odisea*, Homero siente la necesidad de explicarlo, y lo explica, en la *Ilíada*, por la previa intervención de Iris, que infunde en Helena el deseo de su primer esposo, de su patria y de sus padres; y en la *Odisea*, como un auténtico arrepentimiento, o al menos como tal se lo representa Helena a Menelao al hablarle de aquel tiempo pasado.

Según Eurípides, antes de volver a Esparta, Helena y Menelao habrían desembarcado primero en Argos, precisamente el día en que Orestes acababa de dar muerte a Clitemnestra y Egisto, cuando Orestes la vio quiso matarla culpándola de todas las desgracias de su casa, pero en ese momento, por orden de Zeus, Apolo la habría arrebatado y convertido en un ser inmortal, leyenda que no está en consonancia con la tradición más habitual que, desde la *Odisea*, presenta a Helena de regreso a Esparta, convirtiéndose en un ejemplo de las virtudes domésticas.

La leyenda de su divinización y cómo se elevó hacia la Isla Blanca, donde se casó con Aquiles, debió tener una fuerza considerable, pues se ha constatado que existía un buen número de santuarios consagrados a ella, aunque fueron más habituales las historias que terminaban con un cierto aire de castigo para la hija de Leda[58]. No hemos de olvidar, al fin y al cabo, que en la concepción grecolatina del mundo, Helena representa en sí misma toda la maldad y la desdicha que puede llevar consigo una mujer. Es fiel heredera de Pandora en la tradición clásica y de la figura de Lilith-Lilitu en el mundo hebreo y mesopotámico, aunque se diferencia de las anteriores mujeres fatales que hemos trabajado porque en ningún momento parece ser su intención dañar o herir a sus antiguos compatriotas o a su marido Menelao. Tomando incluso la versión más negativa para ella, que fueron la belleza de Paris y su dinero lo que la llevaron a abandonar su hogar, sigue sin ser un acto de maldad pura como los cometidos por Clitemnestra, Medea o incluso los que lleva Circe a cabo al transformar en animales a los

---

[58] Existen multitud de leyendas tardías en las que se narran los más asombrosos castigos para Helena, desde el destierro por parte de los hijos que tuvo con Menelao (Nicóstrato y Megapentes), hasta su búsqueda de refugio en la casa de Polixo en Rodas quien se venga de ella por la muerte de su marido en Troya disfrazando a sus criada de Erinias y atemorizándola hasta que Helena terminó ahorcándose. O su muerte a causa de la ira de Tetis, madre de Aquiles, que la hizo naufragar en el viaje de regreso.

compañeros de Ulises. El mayor pecado de Helena sería, en todo caso, la lujuria o la avaricia, según la versión a la que atendamos, y, sobre todo, su suprema hermosura. El motivo por el que ha pasado a formar parte del arquetipo de la *femme fatale* cuya belleza, intensa, abrumadora y, sobre todo, irresistible, es el principal detonante de las catástrofes y desgracias que se abaten sobre quienes la rodean. La excesiva beldad, podemos sustraer del mito, es tan peligrosa para quien la ostenta como para quienes se dejan embaucar por ella.

Y aunque ha habido fuentes posteriores que, ahondando en el conflicto, han dibujado a la mujer observando el espectáculo de la guerra de Troya y disfrutando de él, nada hace pensar, en la literatura clásica, que esto pudiera ser así; es más, la gran mayoría de estos autores hacen hincapié en el hecho claro de la sensación de culpabilidad y vergüenza de Helena, que en el *Orestes* de Eurípides, por ejemplo, siente pavor ante la idea de salir a la tumba de su hermana por lo que puedan hacerle y decirle los ciudadanos de Argos, y acaba enviando a su hija Hermione. Y, sin embargo es ella quien pasa con mayor fuerza a la historia como el prototipo de mujer perversa, infiel y mentirosa, capaz de arrastrar a toda una civilización al desastre por seguir sus impulsos sexuales.

El caso de Fedra agrupa algunos de los motivos más recurrentes y habituales de la literatura universal. El del incesto y el de la mujer rechazada son los más obvios aunque puedan ser divididos, a su vez, en submotivos como el de la mala madrastra, por ejemplo.

Sobre ella, Cristina Naupert afirma que es igualmente «otra prefiguración más, aunque diferente, de la diabólica *femme fatale*» (Naupert, 2001: 148). Y esto es así porque, a diferencia de lo que sucede con Helena y su hermana Clitemnestra, en Fedra no es el adulterio consumado lo que desata la tragedia, sino el propio deseo.

En cuanto al motivo del adulterio, que tantas prefiguraciones de mujer fatal ha creado a lo largo de la historia de la literatura, la mitología griega nos muestra dos tipos de mujeres adúlteras: las activas, que con sus actos de transgresión acarrean a sus espaldas crímenes y culpabilidad, y las pasivas, aquellas que, engañadas por los dioses (Zeus sobre todo) se convierten en víctimas inocentes que, como vimos en la mitología hebrea, están eximidas de toda culpa, pues son manipuladas.

El de la mujer rechazada es el motivo que une en una única línea temática los casos de Medea y Fedra. Según E. Frenzel,

> Dado que el insulto significa tratamiento despectivo así como la difamación y el oprobio expresados en palabras significa ultraje, una mujer rechazada es una mujer ofendida, que no puede formular queja públicamente, sino que tiene que invalidar a escondidas los reproches a sí misma y reprimir los pensamientos de venganza (Frenzel, 1980: 224).

Una teoría que se ve reforzada en la obra de Séneca con la comparación hecha por Hipólito con Medea, a quien pone de ejemplo de mala madrastra, pues intentó envenenar a su hijastro Teseo (hijo

de Egeo y padre del propio Hipólito) para favorecer a su propio hijo, Medo.

Siguiendo a esta autora, lo cierto es que a lo largo de la literatura occidental podemos observar con cierta frecuencia el motivo situacional del que parte Fedra: la mujer mayor que, forzada por unas bajas expectativas vitales y, estimando en demasía su poder y su experiencia, trata en vano de conquistar a un joven y, al ser rechazada, no duda en pagarle con un odio irracional y complejas venganzas para calmar el dolor de su presunción humillada.

Este motivo se denomina habitualmente como el "motivo Putifar" por el relato del intento de seducción del esclavo José por parte de la mujer de aquél, aunque aparece también como elemento integrante en la leyenda de Belerofonte, que fue tratada por Eurípides en dos de su tragedias no conservadas (*Bellorophontes* y *Stheneboia*).

La recurrencia habitual de este argumento, y su rápida asimilación a la literatura resulta evidente al repasar el importante número de obras que cuentan la misma historia: Sófoclés escribió una tragedia, perdida para nosotros; dos Eurípides, de las que sólo conservamos una; otra más Licofrón, también perdida; y, finalmente, revistiendo el mito ya de carácter literario y agrupando las influencias de la literatura griega, tenemos la *Fedra* de Séneca. Según afirma Vicente Cristóbal (Cristobal: 1990, 113), la conflictividad inherente al argumento (entre la razón y los sentimientos, entre ley externa y ley interna, entre el amor y el desdén) y la posibilidad que ofrecía de análisis psicológico hizo que el tema gozara de un favor extraordinario en el género dramático, lo que llevó a los dramaturgos modernos a reescribir desde su propia óptica la historia trágica de los amores de Fedra e Hipólito. La más conocida de todas, junto con la de O. Zara (*Hippolito*, 1558) o R. Garnier (*Hippolyte*, 1573), es la de Racine (*Phèdre*, 1677), aunque dentro de esta extensa lista hay que reseñar también las recreaciones españolas muy posteriores del mito (Unamuno –*Fedra*, 1919– y Espriu –*Fedr*a, 1955 y *Una altra Fedra, si us plau*, l978).

El tema de la madrastra enamorada aparece también en Apuleyo en su *Asno de oro* (X 2-13), que se trata en una de las muchas *novelle* insertas en la trama central pero independientes a ella. Afirman categóricamente los expertos que se inspiró en la *Fedra* de Séneca (en donde es recurrente también el tema de los venenos), aunque la novela, más unida a los cuentos populares y al folclore, suele recurrir más al final feliz que la tragedia.

A la hora de hablar de la evolución del tema y de su tratamiento por parte de distintos autores, afirma Elisabeth Frenzel:

> Insólito e inconcebible para los contemporáneos de Eurípides debió ser el motivo especialmente en la variante extrema de la madrastra rechazada, motivo que se relacionó con el héroe Hipólito y que está documentado también fuera de la literatura griega. En el argumento de *Fedra* lo erótico rayaba casi en lo patológico. En una primera tragedia, *Hipólito encubridor de sí mismo*, no conservada y rechazada por el público ateniense, Eurípides hizo que la esposa de Teseo mendigara amor a los pies del hijastro, por el

> contrario, en *Hipólito coronado* (428 a. de C.) la acción está presentada como resultado de una lucha entre dos diosas, debido a que Hipólito rendía culto solamente a Ártemis, ofendiendo por ello a Afrodita, y aquí una alcahueta nodriza de Fedra pretende corresponder a su más íntimo deseo sirviendo de intermediaria, sin embargo es así como ésta se ve arrastrada desesperadamente a la vergüenza y al suicidio. En la historia del motivo, Fedra se eleva mediante la reflexión y la expiación por encima de las lujuriosas y vengativas figuras centrales. Tanto Ovidio (43 a. de C. – hacia 18 d. de C.) en las *Heroidas*, cartas poéticas, como también en parte Séneca (m. 65 d. de C.) en su *Fedra* se han dejado influir bastante por la primera adaptación, más ruda, de Eurípides, quien precisamente a través de la tragedia de Séneca ejerció una influencia duradera (Frenzel, 1980: 225).

De nuevo será Eurípides el encargado de plasmar para la literatura el carácter y las acciones de la madrastra Fedra. Una estela que siguió y fijó Séneca y que alcanzó el estatus de mito literario recurrente desde el mundo grecorromano hasta la visión de la Fedra unamuniana.

Son bastantes los expertos que destacan dentro de la literaturización del mito la ambigüedad de la culpa de la protagonista. Es éste un amor inspirado por Afrodita, como el inspirado por la diosa a la reina Pasifae por el toro, un amor imposible, antinatural y que se sale de toda regla. Es, sin embargo, un mandato contra el que no se puede rebelar, lo que, de algún modo exculpa a la madrastra de la intensidad y del "furor" de sus sentimientos, aunque no de las malas decisiones que este amor le lleva a cometer. Para Aurora López López:

> La figura mítica de Fedra responde en primer lugar a un estereotipo que afectará a su concepción teatral, siendo el antiprototipo de mujer, de esposa, de madre. Dicho estereotipo es el de madrastra, en latín *nouerca*, y dentro de la tipología de madrastra la que se conoce como "madrastra enamorada" (López López, 2005: 260).

El tema del incesto madrastra-hijo hunde sus raíces en el folclore y puede rastrearse hasta las más antiguas culturas orientales. También la falsa acusación motivada por el rechazo y la venganza suelen ser habituales en algunos relatos míticos. Históricamente podemos retrotraernos a lo que parece la primera versión del mito, protagonizado por Asherá y Baal. Ella le acusa a él, en la única versión hitita conservada del cuento, ante su esposo Elkunirsa de haber intentado violentarla cuando había sido al revés. Un argumento que mantiene su fuerza dramática y su actualidad más de dos milenios después.

En el tratamiento que los clásicos hacen del mito destaca la figuración de Fedra como ejemplo, sobre todo, de debilidad femenina. Ella es la antítesis de la mujer que debería ser. Esto aparece claramente representado en una de las primeras cosas que hace la *Fedra* de Séneca cuando aumenta el dolor que le causan su situación y su infiel marido Teseo: abandonar el telar como metáfora de su papel como mujer dentro de la norma, al tiempo que descuida también sus deberes religiosos. Como señala Aurora López:

> Fedra, con los rasgos de que la ha dotado la tradición, representa un estereotipo considerado nefasto, cosa que admite y reconoce ella misma, lo cual en cierto modo juega a su favor, pues la hace más humana, menos terrible […]. Si en su forma de pensar y en su comportamiento de madrastra Fedra representa un ejemplo magnífico de mujer antiprototipo, lo mismo puede observarse en sus modos de enfrentarse a condicionamientos psíquicos esenciales en su existencia, como son el amor, la culpa, el dolor (López López, 2005: 265).

La maldad de Fedra, lo que la convierte en uno de los arquetipos de *femme fatale* que podemos encontrar en la literatura es, precisamente, su debilidad. Para salir airosa de la situación en la que ella se encuentra se requiere una fuerza de espíritu de la que la madrastra, a todas luces, carece. Es el ejemplo mítico de la mujer débil que cede a sus instintos con relativa facilidad.

Aunque es ahí, en la duda inicial, en los primeros miedos y disquisiciones, donde encontraron los dramaturgos –en el hilo que conduce desde Eurípides y Séneca hasta Racine– el principal caldo de cultivo para la creación de la psicología del personaje que, obras posteriores, alteraron y variaron pero ya partiendo en todo momento de las bases sentadas en este periodo de la literatura clásica en el que el mito se pervierte, se transforma y renace en arquetipo literario. Como bien señala Ruiz de Elvira:

> En el alma y el comportamiento de Fedra, tanto en Eurípides como en Racine, y en parte en Séneca, predomina una perenne ambigüedad, una constante vacilación o indeterminación cognoscitiva entre querer y no querer, entre poder y no poder obrar de distinto modo a como lo hace (Ruiz de Elvira, 1976: 9).

En Eurípides, Fedra luchará más visiblemente que en Séneca, primero contra sus propios instintos y deseos, pero también contra la nodriza, para no revelar su secreto, y para evitar que éste llegue hasta Hipólito. Con el desarrollo literario que va de Eurípides a Séneca, Fedra pierde su vacilación, sus pudores y escrúpulos para ganar en decisión y firmeza.

Pero, aunque se desarrollan con más intensidad en la Fedra de Séneca, ya en *Hipólito* podemos encontrar las más importantes ambigüedades del alma y de la conducta de la protagonista, que aparecerán también con una visible intensidad en Racine.

En un comienzo, Fedra le echa la culpa de todo a la nodriza (*Hipólito* 682-688 y ss.). La ambigüedad entre la culpa y la inocencia de un pecado impuesto que flota a lo largo de toda la obra de Eurípides forma parte de la creación mítica del personaje al igual que la lucha contra su propia debilidad. En los versos 1310-1312, Artemis habla de la calumnia de Fedra, sin disculparla, aunque también sin condenarla. Este atenuante (el culpar a los dioses del destino) no aparecerá tanto en Séneca, donde ni el propio amor, ni la declaración ni, mucho menos, la calumnia final están en ningún momento disculpadas. En Séneca la inocencia de Fedra resulta menos categórica que en el *Hipólito*, pero sigue

siendo afirmada por su protagonista en su confesión final, que es, por su parte, sumamente ambigua.

Existen por tanto en la literatura clásica una serie de mujeres arquetípicas, mujeres que representan las distintas facetas de la *femme fatale* y que en este momento histórico pasan a formar parte del humus literario occidental al haberse convertido no ya en mitos religiosos, en la parte ritualística del mito, sino en el fondo literario desde el que crear una psicología de personajes y unas situaciones que se repetirán, con más o menos variedad, a lo largo de la historia de la literatura.

En el preciso momento en el que el mito deja atrás su significado ritual y se adentra en el mundo de la creación artística nace el mito literario que, con el uso y la abstracción de sus elementos básicos, se transformará en arquetipo. A lo largo de estos siglos se perfilan las características de la maga Circe, de la poderosa Medea, la bella e infiel Helena, la asesina Clitemnestra, la incestuosa madrastra Fedra. Cada una de ellas con su propia versión del mal, acarreando diferentes peligros para los hombres que osan acercarse a ellas y para su entorno. Mujeres para las que tanto el orgullo como el saberse poderosas (bellas, experimentadas, fuertes) supondrá, en la mayor parte de los casos, con memorables excepciones como la de Medea[59], su caída final.

[59] Medea parece estar, en su calidad de mujer descendiente de la divinidad, está fuera de las manos de los hombres, que no son quienes para ordenar y ejecutar su castigo.

IV. EVA FRENTE A LILITH. LA NECESIDAD DE LA FIGURA DE LA MUJER FATAL PARA EL DESARROLLO ANTROPOLÓGICO DEL CRISTIANISMO.

4.1. La mujer bíbica.

Como ya sabemos llegados a este punto, son tres mujeres, tres arquetipos femeninos, los principales modelos a seguir, o a evitar, en la vida cristiana: María, la virgen madre, reina del cielo y modelo –imposible de alcanzar– para las mujeres cristianas, Eva, la mujer pecadora pero, pese a ello, madre de toda la humanidad, y, por último, Lilith, la mujer rebelde que, no estando dispuesta a obedecer las órdenes de Adán, se rebela contra Yahvé y alcanza la libertad como demonio, para llevar a cabo sus miles de maldades.

Si bien Lilith como tal es un personaje de origen hebreo, gracias más a los relatos populares que a los escritos, su figura y sus características son rastreables durante el nacimiento del cristianismo hasta llegar al punto de mayor visibilidad: el nacimiento y apoteosis de la bruja medieval.

A la largo de este capítulo analizaremos estas tres figuras principales desde el imperativo de la creación de los posibles "modelos de mujer" existentes para el medievo cristiano, así como otras figuras femeninas de las Escrituras que podemos incluir en la clasificación mitológica de la *femme fatale*: Judith, Salomé, Herodías...

La figura de María, virgen y madre, entronca directamente como ya hemos visto, con las imágenes y características de las Grandes Diosas anteriores a ella: Inanna, Isis, Ishtar...

Como señala Jacques Bril, todas las diferentes culturas manifiestan actitudes bipolares –simbólicamente hablando– hacia la figura de la mujer: madre-prostituta, seductora-castradora. En el caso de María enfrentada a Eva en su virginidad, incluso de algún modo aún más que a Lilith, ésta hace de su característica destacada su primer epíteto: es la Virgen antes incluso que la madre de Dios. Cuanto más opuestos sean sus rasgos, mayor fuerza parece tener este "par mitológico": «*Doté de deux propriétés antagonistes, ce contentant suscite deux dispositions imaginaires opposées*» (Bril, 1984: 41).

Es esta radicalización, esta división en dos mitades artificiales de "lo humano" (lo absolutamente bueno y lo absolutamente malo) lo que caracteriza principalmente la visión cristiana de lo femenino. Como ya vimos al analizar el cosmos mitológico mesopotámico «*les mères primordiales sont rarement exclusivement bonnes et les Grandes Déesses présentent le plus souvent un aspect mortifère*» (Bril, 1984: 45).

Para estudiosos como Baring y Cashford, la historia de María, así como la de Eva, es el desplazamiento de la antigua diosa madre, que se ve somedita a un proceso de desacralización que será mucho más obvio y radical en el caso de Eva que en el de la Madre de Cristo (Baring y Cashford, 2005: 619 y ss.).

Para J. Campbell existe una explicación histórica real para este desplazamiento y la podemos encontrar en la llegada de los hebreos a Canaan y su posterior dominación del pueblo cananeo. La principal divinidad para ellos era la Diosa, asociada, por demás, a la serpiente como símbolo del misterio de la vida, que fue rechazada por el grupo hebreo, orientado hacia un dios completamente masculino (Campbell, 1991: 51).

La figura de María mantuvo en gran parte su divinidad y su pureza en contrapeso a la de Eva y a las demás figuras femeninas de carácter más o menos negativo que abundan en la mitología cristiana. Las mujeres necesitaban de un modelo positivo a seguir, un modelo, por otro lado, imposible de emular. Tenían dos caminos para alcanzar el bien: la maternidad o la virginidad, pero sólo uno de ellos aseguraba la total pureza celestial. Y es esta insalvable distancia entre el modelo a imitar y el resultado (por mucho que queramos seguir a María, todos somos hijos de Eva y estamos muy lejos de sentirnos inmaculados, libres de pecado) lo que genera lo que podemos llamar la “frustración cristiana femenina”, la necesidad inculcada de imitar un arquetipo inalcanzable.Con esta nueva orientación del tipo mítico, los Padres de la Iglesia dotaron a la sexualidad de un carácter visiblemente negativo, anulando la posibilidad de salvación para todos.

Aún más, con la creación de la figura de María como representación del papel virtuoso de la mujer, la teología cristiana dio a luz una de las construcciones con mayor poder del discurso religioso, la adaptación y completa sumisión de la figura matriarcal a una nueva cultura. Para que este cambio tuviera éxito necesitaba un contrapunto, Eva, la madre de todo pecado:

> La cultura patriarcal ha configurado a través de estos personajes los mitos de la mujer seductora y la sumisa, respectivamente. Ambos símbolos de feminidad se complementan, y están estrechamente relacionados entre sí: la existencia de Eva requiere de la de María, a la vez que la segunda necesita de la primera para que su misión –traer la redención al mundo, y más aún, restaurar la imagen mancillada de su propio sexo– tenga sentido. Dentro de la concepción cristiana, Eva representa el pasado, mientras que María, como segunda Eva, simboliza la renovación del presente. Ambos prototipos serán complementados por medio de una tercera figura, María Magdalena, modelo de la pecadora arrepentida, que contiene elementos de ambas construcciones (Villegas, 2005: 30).

María Magdalena es, por otro lado, uno de los personajes más controvertidos del relato neotestamentario. Mitológicamente es quien, desde nuestro punto de vista, mejor parece reunir los requisitos necesarios para ser descendiente directa de la línea de Ishtar, Inanna o, al menos, como se ha apuntado en más de una ocasión, ser su sacerdotisa.

Sean o no las tres Marías una misma mujer desde tres perspectivas diferentes podemos afirmar que María Magdalena se alza como complemento a la Virgen María en su doble función: en primer lugar, su acusada debilidad será un modelo para las mujeres que pueden ver en ella una posibilidad de redención, en segundo plano, ellas dos reducen las imágenes de lo femenino, dentro del marco de la sociedad patriarcal cristiana, a la virgen y la prostituta, en ambos casos figuras preeminentemente sexuales y siempre desde el punto de vista del control por parte de la autoridad de la religión establecida (Villegas, 2005: 33-34).

Su recorrido parece ser paralelo al sufrido por la diosa Ishtar, la escisión en dos mitades irreconciliables de una divinidad completa, hasta la mayor degradación. Aparecerá poco en los Evangelios canónicos (principalmente en el de Juan) pero bastante más dentro de su versión apócrifa –en la que se remarcará la importancia de una supuesta relación carnal con Cristo– en los evangelios gnósticos[60].

En todo caso, María Magdalena, con cuyos largos cabellos limpió a Cristo los pies –el símbolo de lo tradicionalmente femenino humillado ante el poder masculino– representa, mucho más que Eva, la sexualidad femenina entendida según el cristianismo.

La mujer prostituida, pecadora, lujuriosa, podrá salvarse siempre que se arrepienta y renuncie a la satisfacción carnal. En el caso que nos ocupa además esta renuncia vino acompañada por la expulsión de los siete demonios, lo que podemos interpretar como la conversión de la sacerdotisa Magdalena y su abandono del panteón divino, configurado, precisamente, por siete dioses, para abrazar al único dios cristiano.

Al relacionar todas y cada una de las facetas del sexo con lo negativo[61], éste debería ser completamente anulado en la figura de María si ella iba a tener la posibilidad de redimir a la especie humana, por lo que se convierte así en un ser asexuado que despertará el afecto (que no el deseo, como ocurrirá con Eva) en el hombre. Esta reducción del mito fue destacada también por Julia Kriteva (1985) para quien la desexualización del cuerpo de la Virgen María y su

[60] El gnosticismo fundamentará su defensa de la predicación femenina tomando algunos de los personajes femeninos de la *Biblia* –en especial, éste– e incrementando de algún modo su importancia, o no minimizándola, como se prefiera ver.

[61] Esto es así incluso en la intención reproductiva, desde el Génesis: "parirás con dolor... tu deseo te arrastrará hasta el hombre, que te dominará".

reducción al silencio son las principales causas de la creación del mito[62].

Un mito que, pese a todo, mantuvo la fuerza suficiente como para ganarse el título de "*Theótokos*", "portadora de Dios", aunque no haya alcanzado por sí misma ni divinidad ni poder, pese a reunir todas las características –obviando aquellas claramente sexuales– que le ponen en relación con las diversas divinidades anteriores.Un mito de múltiples caras cuya tendencia hacia lo extremo propició la creación de otra figura destinada a realizar la función de contrapunto.

La imagen de María cobró fuerzas en los siglos IV-V con el triunfo del celibato aunque posteriormente cayó el culto durante la caza de brujas y los siglos siguientes hasta que el pensamiento decimonónico rescató el concepto del "ángel del hogar" y, con él, el culto a la madre perfecta.

Con la base de los argumentos anteriores podemos aseverar que para definir del todo la figura de María requerimos de Eva. Y viceversa. María en más de una ocasión ha sido nominada como la Nueva Eva, aunque siempre ha quedado fuera del oprobio y desprecio con el que se habla de ésta. Resulta obvio que, al desprestigiar a la Madre de la Humanidad, el cristianismo borra todo rastro de ascendencia matriarcal, tanto religiosa como histórica. Desde Eva, sexo, pecado y muerte serán conceptos firmemente asociados entre sí y con la figura de la mujer. Ella personifica la construcción de lo femenino a la luz del cristianismo: «Representa a un tiempo la primera mujer de la tradición cristiana, la madre por excelencia, y ello a partir de haber cometido el primer acto de desobediencia» (Villegas, 2005: 63).

A la hora de la Creación, tanto en la episteme judeocristiana como en la grecolatina, ésta parece quedar perfectamente bien terminada con la creación del hombre, mientras que la mujer –Eva en un caso, Pandora en el otro– parece ser un gesto más accidental que intencional. En el relato hesiódico, como castigo a la desobediencia de Prometeo, en el mundo bíblico, a petición de Adán, que se siente sólo en el Paraíso. En ambos casos, la mujer es el propio castigo como formula claramente Hesíodo y como se deriva de las consecuencias del Pecado original para la concepción cristiana de lo femenino.

Pese a la clara relación existente entre ambas figuras (Eva y Pandora), podemos ver que ésta se estableció más como un esfuerzo realizado por los Padres de la Iglesia quienes deformaron y transformaron el origen del mito griego con la intención de corroborar la doctrina del pecado original mediente el paralelo clásico, aunque esta asociación comenzó a estar en

[62] De las diversas apariciones de la Virgen María en el *Nuevo Testamento* pocas son en las que sale hablando; la vemos mucho más a menudo en una actitud comedida y reflexiva.

pleno uso a partir del Renacimiento, gracias al interés de los escritores de la época por recuperar la literatura y la cultura grecolatinas, lo que trajo de nuevo al panorama figuras ya casi olvidadas, como es el caso de Pandora que, sin embargo, permaneció para el imaginario literario en la oscuridad, hasta que fue recuperada por Goethe[63].

Sin embargo, no podemos obviar la existencia de esta relación, aunque a Eva se la califique como Madre de la Humanidad, mientras que Pandora se gana el título menor de Madre de la Raza de las Mujeres. Ambas pierden el Paraíso debido a su curiosidad, a la violación del primer principio esgrimido contra el acceso de la mujer al conocimiento: no es propio del sexo femenino acceder al conocimiento intelectual, alegoría última tanto de la manzana como del ánfora o *pithos*[64]. Una teoría reforzada por la multiplicidad de significados mitológicos que posee el otro actuante principal de relato bíblico: la serpiente. Para Casanova y Larume,

> La serpiente, símbolo de la fertilidad y de la vida en muchas cosmovisiones antiguas (Cooper, 2000), ha sido relacionada en Occidente con el pecado y el Mal. Su naturaleza inquietante nos ha fascinado desde tiempos remotos y en este reptil hemos visto un ser ambivalente, telúrico y primigenio a la par que misterioso y temible. Su hipnótica mirada, con la que seduce a sus presas antes de convertirlas en víctimas, es la mirada ambigua de la vida, que se renueva a si misma, pero también de la muerte. Con ella ha contemplado el devenir de los hombres encarnando el misterio de la regeneración hasta quedar asimilada por la religion cristina con una de las principales epifanías animales del Diablo (Casanova y Larume, 2005: 29).

La serpiente ha representado, de manera habitual en casi todas las Antiguas civilizaciones, desde la América precolombina hasta Mesopotamia o la tradición arábiga, el conocimiento sapiencial, la sabiduría serena y profunda. Así lo como vemos en múltiples ejemplos, como en el cuento "El viaje maravilloso de Buluqiya a los confines del universo" en *Las mil y una noches* donde se establece un paralelismo entre la Sabia Reina de las Serpientes y la mujer de Utnaphistin en el poema en el *Poema de Gilgamesh*, pues ambas revelan el secreto sobre la planta de la juventud. La serpiente, y su veneno –o debido a él– han estado también

---

[63] Pandora no aparecerá en los escritores latinos como Ovidio, Virgilio, Horacio o Cicerón. De hecho, aparecerá sólo mencionada en cuatro escritores romanos, Plinio, Fulgencio, Higinio y Porfirio, de los cuales sólo este último aludirá a la caja, de manera breve y superficial. Y de este modo llegó hasta los mitógrafos de la Edad Media.

[64] Al igual que Dora y Erwin Panofski suscribimos la teoría del cambio, primero verbal, luego representativo, de *pithos* (ánfora) a *pyxis* (caja) a raíz de la publicación en 1508 de *Adagiorum chiliade tres* de E. Rotterdam. Los autores abogan porque el filósofo «fusionara –o confundiera- el episodio crucial de la vida de la Pandora de Hesíodo con su casi gemela en la literatura romana, el último e igualmente crucial episodio en la vida de la Psique de Apuleyo» (Panofski: 1975, 30). No obstante, sabemos que la base del error se encuentra en los *Mythologiarum libri III* de Fulgencio, quien cruzó el mitema de la caja en ambos mitos (Gély, 1991).

relacionados desde hace milenios con las artes curativas y, aún hoy en día, es un símbolo reconocido en el mundo de la medicina y la farmacología.

Es probable que fuera la necesidad de demonizar un símbolo comúnmente usado por las religiones precedentes en el territorio hebreo lo que hiciera de ésta la mensajera directa del Mal, cuando no Satán mismo, como se sugiere en el *Zohar*, donde el ofidio representa el impulso maligno. Y será en esta obra religiosa donde se asienten finalmente las bases de esta visión, cuya justificación hallaremos una y otra vez asociándola, principalmente al mal a través de la sexualidad y la lujuria.

Según señala Marcos Casquero Leviatán, la serpiente, será el modo a través del cual copulen Lilith y Samael. En otro pasaje del *Zohar,* el *Sitres Torah* (“Secretos de la Torá”) 1, 147-148b, se identifica a Lilith con la “serpiente primordial”, visión en la que ahondaremos más adelante:

> Su hermana, Serpiente, “mujer de prostitución”, “final de toda carne”, “final de los días”. Dos espíritus-demonios estarán unidos: el espíritu masculino es sutil; el espíritu de la hembra estará esparcido por todos los caminos y sendas, pero vinculado al espíritu masculino. Se ofrece a sí misma con toda clase de joyas, como una abominable prostituta apostada en una esquina para seducir a los hombres (Marcos Casquero, 2009: 150).

Sí parece necesario recordar que, aunque en la cosmovisión cristiana del universo la serpiente es un elemento con una clara intención simbólica, interpretarlo así desde las distintas culturas y sistemas mitológicos que estamos tratando sería altamente reduccionista y simplificaría de manera visible el símbolo reduciéndolo a una sola explicación, real, sí, pero también escasa.

En la obra del rabino Naphtalí Bacharach de Francfort, *‘Emeq ha-Melek* (1648) se establece una clara relación entre Lilith y la serpiente del Paraíso (23 c-d), relación que pudo ser abonada en los relatos populares, en los que se atienden a las características que se dan en las interpretaciones talmúdicas y midrásicas y donde la libertad interpretativa supera con mucho a la que se puede encontrar en la ortodoxia rabínica. En este pasaje Lilith, como serpiente muestra un carácter de tentación innegablemente sexual de cara a Eva. Aunque tradicionalmente el relato del Génesis (3, 1-7) representa la tentación de Eva por parte de la serpiente como un movimiento con una finalidad intelectual, en el que Eva, al cometer el primer pecado, realiza un acto de desobediencia y de soberbia al pensar, no sólo que puede compartir el conocimiento con la divinidad sino incluso de convencer al hombre para que peque con ella. La interpretación del rabino de Francfort, que halló un gran éxito, en su

momento venía avalada por la tradición popular:

> El acto se trueca en un intercambio sexual entre la serpiente y Eva, aún virgen, que recibe en su seno el semen de la serpiente. Sólo después de ello se desató la líbido de Adán, que se unió a su mujer por primera vez, pero lo hizo mientras ella estaba con su menstruación, es decir, en periodo de impureza (Marcos Casquero, 2009: 188).

En lo que sí parecen coincidir las distintas interpretaciones de este pasaje es en culpar a la serpiente (sea ésta el Mal puro, Satán, la sexualidad o el conocimiento, tanto da) de la caída de Eva en la tentación. Para Miranda,

> El análisis de Gn 3. 1-3 que ofrece Ambrosio en Par. 12. 56 le permite exponer con claridad el nivel de astucia de la serpiente, que se vale del discurso falaz como arma habitual. En efecto, gran parte del parágrafo muestra las alteraciones que la orden de Dios sufre al ser referida por la serpiente y por Eva. En el caso de esta última, no existe una tergiversación malintencionada, sino la adición de que ellos, hombre y mujer, no debían comer 'ni tocar' el árbol del bien y de mal (Miranda, 2010: 162).

Exégetas como San Ambrosio reflexionaron de forma aparentemente produnda sobre la verdadera culpabilidad de la pérdida del Paraíso. Aparentemente, digo, porque pese a los argumentos que él mismo da en contra, la idea de la culpabilidad femenina está tan arraigada y tiene una tradición cultural de tal magnitud que pensar que un filósofo de la época pudiera llegar a otra conclusión es poco menos que una utopía. San Ambrosio explica a través de un ejercicio dialéctico de reflexión que la verdadera infracción y, por tanto el verdadero castigo, debería ser impuesto a Adán, puesto que es él quien, pese a haber recibido la orden directa de Dios, se la transmitió a Eva, punto en el que el exégeta ve el fallo: sin duda, el hombre debería haber insistido más sobre lo de no tocar el árbol. Concluye afirmando que la Escritura no revela las palabras exactas con que Adán expuso ante Eva la naturaleza y el contenido de la orden, pero no ofrece dudas respecto de que la orden la transmitió el hombre a la mujer, y que a ella no le llegó directamente de la divinidad, sino a través de un mensajero cuyas exactas palabras desconocemos.

Siguiendo con esta lectura de la culpabilidad femenina, es el engaño sufrido por Eva por parte de la serpiente lo que, para los pensadores del momento era una clara muestra de la inferioridad de la mujer, como señalan los teóricos:

> La inferioridad femenina se desprende del hecho de que Eva fue engañada y engañó a su vez al hombre, idea que es argumentada con las citas de 1 P 3. 1-6 —referida a la sumisión que deben las mujeres a sus esposos— y de 1 Tm 2. 14 —que sostiene que no fue Adán sino Eva la seducida por el pecado–. (Miranda, 2010: 156).

Eva es culpable de sucumbir a la tentación de la serpiente, ella es lo femenino, alegóricamente la *aísthesis*, el sentido, frente a lo masculino, el *noûs* o la razón. Eva es culpable porque el sentido debería haber estado alerta y de este modo no haber hecho cargar a la humanidad con su pecado ni con la pérdida de la inmortalidad.

Según esta interpretación, defendida por Ambrosio en *De Paradiso*, la mujer en tanto símbolo de la potencia sensible del ser humano, forma parte de un todo que se completa con la razón masculina, lo que conlleva a asociar aquello relacionado con el mundo de lo sensible a la mujer y a lo pecaminoso. Esta visión negativa se transfiere de forma directa a los tratados sobre el cuerpo femenino que, según señala Sonia Villegas, durante siglos fue «para el hombre sinónimo de desorden, oscuridad y caos, y domesticar su sexualidad se convierte en una medida necesaria tanto para su seguridad como para la de las propias mujeres» (Villegas, 2005: 15).

Y llegamos, de este modo, al segundo punto que estas mujeres fatales tienen en común. Tras la curiosidad (o el ansia de saber) como primer pecado cometido, está la sexualidad que será siempre denominada lujuria para dejar bien clara su intención negativa:

> Por eso [su sometimiento de la razón a los afectos] dice San Juan Crisóstomo que la pasión específica de las mujeres es la lujuria, y el Filósofo apunta que propiamente hablando no se debe aplicar a las mujeres la calificación de continentes por la facilidad con que ceden a sus concupiscencias, como tampoco se aplica a los brutos animales (García Estébanez, 1992: 133).

Una sexualidad de la que, en ningún caso, puede escapar el hombre pues, como especifíca Hesíodo sobre Pandora, su belleza y seducción es tal que hace imposible resistirse, puesto que si el varón ama con ahínco lo que es su desgracia, el bello mal, ese pecho lleno de engaños y traiciones, ese dolor del que no se puede escapar que significa para él la mujer.

La existencia de María hizo que la figura de Eva se extremara aún más. Una no puede existir sin la otra, pero la posibilidad de esa vida sin pecado, la abnegación y la obediencia como principales cualidades de la devoción mariana hacen todavía más reprobable el comportamiento de Eva. Según señala Jacques Bril

> *Marie, par example, se situe sans ambiguïté en un lieu opposé à celui où règnent les déesses terrifiantes; mais elle s'y trouve en compagnie d'Ève, sorte de réplique dont la sépare un clivage selon l'antithèse du spirituel et du charnes. Et Ève elle-même possédera son doublet sombre qui n'est autre que Lilith, péjoration probable, comme nous le verrons, d'une tradition anterieure* (Bril, 1984: 41).

Como hemos dicho, si Eva es el contrapunto de María, Lilith lo es de la primera, un personaje que pese a no aparecer como tal en la literatura cristiana medieval sí permaneció latente con fuerza en el imaginario colectivo y en los escritos hebreos. Como señala Sonia Villegas:

> Eva sucede en la mitología judeo-cristiana al personaje de Lilith, la primera mujer de Adán. La figura de Lilith, prototipo de mujer independiente que no se doblega ante los deseos de Adán, es pronto desechada por la tradición, por ser un exponente subversivo. Como en el caso de Pandora, el relato de Lilith representa la ruptura del orden "natural" de subordinación femenina, de ahí que este personaje haya pasado a la posteridad con una serie de connotaciones negativas […]. La figura de Eva representa a la mujer seductora, objeto de deseo y agente de seducción, que simbolizará la parte material de la naturaleza humana (Villegas López, 2005: 30).

Ya hemos tratado en el capítulo anterior la creación de Lilith por parte de Yahvé del mismo modo que creó a Adán, su rebeldía y su demonización. En estas páginas hablaremos de su cimentación como arquetipo, como mal ejemplo y fuente de rebeldía.

A la hora de crear el arquetipo de la mujer hay un punto que no puede dejarse de lado: la descripción física. Como ya vimos, lo físico presenta una mayor importancia en el desarrollo de los mitos femeninos que en los masculinos ya que la belleza de la mujer forma parte de los atributos iniciales desde su creación en cualquiera de las cosmogonías que estamos tratando.

Encontramos el personaje de Lilith, aunque con otro nombre, Obizuth, en el Testamento de Salomón, donde se nos ofrece una clarificadora descripción de la diablesa que muestra una mirada brillante y glauca, una "cabellera [que] se agitaba violentamente como la de un dragón" (Marcos Casquero, 2009: 76). Resulta llamativa la importancia que durante miles de años se ha dado al pelo de la mujer, hasta el punto de que cortar, atar o cubrir el pelo era considerado (aún lo es en según qué culturas) una importante pérdida en la capacidad de seducción de la mujer. Pronto el cabello largo y seductor de Lilith tuvo un color propio: el rojo, símbolo del pecado, el mal y la lujuria. Como vemos en el *Sitrei Tora* (o *Razei Torah*,

"Secretos de la Tora") 1, 147-148b[65]:

> Viste de galas como una abominable ramera y se aposta en las esquinas de las calles y en los caminos para atraer a los hombres. Cuando un necio se acerca a ella, lo abraza, lo besa y le ofrece las heces de su vino mezcladas con veneno de serpiente. Una vez que ha bebido, el hombre se aleja del sendero que debía seguir. Y cuando ella ve que él se ha alejado de la senda de la verdad, se despoja de todas las galas con que se había vestido para seducir a aquel necio. Las galas que utiliza para fascinar al género humano son éstas: su cabello es largo, rojo como la grana, su rostro, blanco y sonrosado; de sus orejas cuelgan seis pendientes; su cama está fabricada con juncos de Egipto; todo tipo de ornatos orientales rodean su cuello; su boca, embellecida con cosméticos, tiene la forma de una diminuta puertecilla. Su lengua es aguda como una espada, sus palabras suaves como el aceite, sus labios hermosos, rojos como una rosa, dulces como toda la dulzura del mundo. Viste de púrpura, se adorna con cuarenta adornos, menos uno […]. El estúpido se despierta y se dispone a jugar con ella como antes. Pero ella ha cambiado ya sus ornatos y lo que el hombre encuentra ante sí es un fornido guerrero que infunde un pavoroso terror al cuerpo y al alma de la víctima. Sus ojos producen espanto; en su mano, una afilada espada gotea amargas y venenosas gotas. Mata a ese estúpido y lo arroja al infierno.

Cabellos rojos, tez pálida y sonrosada, boca pequeña y palabras dulces y engañosas serán el punto de partida de la fijación del arquetipo físico de la mujer fatal que, apenas sin cambios, atraviesa más de veinte siglos hasta llegar a nuestro tiempo.

Según el *Talmud*, los cabellos son el rasgo más relevante de esta criatura. Son estas características, según señala Bril, las que nos permiten reconocerla, pese al cambio de nombre, en el *Testamento de Salomón*, y refuerza nuestra tesis de la fuerte presencia de la que fue calificada como la "reina de los demonios" en la psique popular.

Otra de las características que definen a nuestro personaje es una descontrolada y peligrosa sexualidad. En '*Emeq ha-Melekh* (102d-103a) donde se habla también de los *lilim* "tristes y lúgubres", la descripción física de Lilith, a la que en este párrafo se denomina también la opresora de almas, corre pareja a su descripción moral:

> Lilith es la Mujer extranjera, la dulzura del pecado y la lengua perversa. De los labios de la Mujer extranjera fluye miel. Lilith, la Mujer impura, no tiene manos ni pies para la cópula, porque los pies de la serpiente han sido cortados, y, sin embargo las galas con que se adorna hacen parecer que la Mujer tuviera manos y pies […]. Lilith abandona al marido de su

[65] Recogido en Albert H. Friedlander, *The wisdom of the Zohar*, Oxford, (Oxford Univertity Press) 1989, pp. 538-539, vol. II. Traducción de Marcos Casquero (2009).

juventud (Samael) y desciente y fornica con hombres que duermen abajo en la impureza de las emisiones espontáneas, y de ellos concibe demonios y espíritus y lilim, que son denominados Hijos de los hombres.

Todos los relatos populares presentan a Lilith como paradigma de la lujuria, un ser que adopta forma humana para poder establecer relaciones carnales con los hombres. Su figura es, como recogen numerosos textos, seductora y opulenta, puesto que encarna en sus curvas la fantasía erótica del hombre que cae en sus redes.

Samuel George Frederick Brandon, en su *Diccionario de Religiones* (1975-I: 492-493) afirma que «las representaciones de los demonios suelen ostentar rasgos terroríficos, como de seres semihumanos o animales; Lilitu, sin embargo, aparece como una hermosa mujer desnuda, con alas, pero con garras en vez de pies» (Brandon: 1975, 492-493).

Sin embargo, en el *Alfabeto de Ben Sira* no se habla del aspecto sexual de Lilith sino de que causa desgracia y muerte a los bebés, que es uno de los dos aspectos básicos de su leyenda (la lujuria y la destrucción de niños).

Cosmológicamente, Lilith, al igual que sus predecesoras como Hécate o las diosas mesopotámicas Inanna o Ishtar, está íntimamente relacionada con la luna y con la serpiente.

Esta relación con la astrología aparece a menudo reflejada en el *Zohar*, que nos dice que muestra una particular actividad cuando la luna se halla en su fase de luna nueva y comienza a crecer, y es en ese momento cuando con mayor ahínco acosa a los hombres. Se la representa entonces desnuda con su larga cabellera roja al aire cayéndole sobre los hombros. A su silueta, sentada en la concavidad que forma la media luna, se la conoce en astrología como la “luna negra”.

La vinculación entre Lilith y el asteroide lunar reposa sobre la misma base que lo relaciona con la antigua diosa Hécate de la magia y la hechicería; ambas pertenecen a un mismo mundo, el mundo de las sombras y las encrucijadas.

Roberto Sicuretti aborda la identidad de Lilith como luna negra defendiendo que, desde el punto de vista del psicoanálisis, podemos inscribir el binomio Lilith-Eva dentro de los conflictos instintivos, que indican las vías para una nueva conducción de las funciones reprimidas, lo que parece sustentar la teoría de la creación del arquetipo dentro del cristianismo para mostrar a las mujeres los resultados de sus malas acciones.

Sobre la creación de Lilith, de la que ya hablamos intensamente en el anterior capítulo, para el gnosticismo cobra fuerza la teoría de la creación del andrógino por parte de Dios. Como afirma Bril, «*On avait suggéré qu’Adam avait été créé initialmente androgyne et*

que cet être bi-sexué avait été subséquemmment séparé en homme et en femme, point de vue que l'on trouve dèjá dans la tradition babylonienne» (Bril, 1984: 71). Con respecto a Eva, un poco más adelante incide:

> *Lilith voua à Éve que l'avait remplacée dans les affections de son premier mari, une jalousie haineuse et tenace. C'est par dépit qu'ell se fera meurtrière des enfants d'Eve. Elle s'en prendra à Éve elle-même et une tradition tardive –que reprendrá Rossetti dans son Boudoir du Paradis– identifie à Liñith le serpent tentaeur que fut, par Éve, l'agent de la chute de l'humanité* (Bril, 1984: 73).

Contra lo que se podría creer, la teoría del andrógino está bastante extendida, más allá de la doctrina platónica.

En Samuel T. Lachs (1967) se recoge un relato protagonizado por Lilith que aparecerá más tarde y de manera más compleja en los Cohen: Yahvé crea en la tierra un ser andrógino que, una vez dividido, da lugar a la pareja de gemelos conocida como Adán y Eva; al mismo tiempo crea algo similar en el cielo: Samael y Lilith la mayor.

Llegados a este punto, se hace imprescindible para seguir avanzando el realizar una cronología de los textos medievales, cristianos y judíos, en los que aparece Lilith, nominada de una u otra manera.

El pasaje de Isaías donde se la menciona por vez primera ya con el manto mitico con el que cimentó su arquetipo es datable en el siglo X-IX a.C. La siguiente vez que aparece, ella y no una transfiguración, es casi 20 siglos después en el *Alfabeto* de Ben Sira. La composición de este texto se sitúa entre los siglos VIII-IX de nuestra Era y se conocen dos versiones destinadas a resolver la dificultad que plantea la coexistencia de dos narraciones sobre la creación del hombre contenidas en el Génesis. Para Jacques Bril «*notons d'ailleurs qu'il n'est pas exceptionnel que les mythes renvoient à une creation de l'homme en deux ou plusieurs actes*» (Bril, 1984: 71).

Aquí presenta ya una personalidad más elaborada y es, además, la protagonista del pasaje: el hijo pequeño de Nabucodonosor enferma, el médico escribe en un amuleto el nombre de los tres ángeles y explica la creación de Lilith con la misma historia que años más tarde narraría Primo Levi pero sin que quede claro en ningún momento el motivo base de este ritual.

Anteriormente a Ben Sira sólo hay –de momento– tres fuentes hebreas que, de modo más o menos ocasional, aludan a Lilith: el *Testamento de Salomón,* siglos II-III hace hincapié en el empleo de amuletos para combatirla. Aquí se presenta a un ser maligno y diabólico, denominado Obizuth que no sólo se ajusta a Lilith por la descripción, como ya hemos visto,

sino que marcará su personalidad posterior. En el *Talmud* se la menciona cuatro veces (siglo V) pero todas ellas de manera más superficial. Aquí es un demonio femenino de la noche, una súcubo. Aunque en ningún texto se la relaciona con Adán.

La tercera fuente son los llamados "platos de encantamiento" hallados en Nippur, en el año 600 aproximadamente, un conjunto de cuarenta platos hebreos, destinados a conjuros y encantamientos, en veintiséis aparece el nombre de Lilith como destinataria del conjuto y en tres de ellos está dibujada en la parte central.

Según resalta Filomena María Pereira en *Lilith: the edge of forever* (1998: 52-53) la variedad y el alto número de platos conservados demuestra la gran expansión popular de la creencia (1998: 52-53). Como señala Bril, pese a sus pocas menciones oficiales, estas apariciones en platos y amuletos sugieren que «*le personnage de Lilith est au moins fantasmatiquement présent dans plusieurs textes ayant en common d'evoquer transgression et malédiction*» (Bril, 1984: 59). Para Marcos Casquero,

> Se aluda o no realmente a Lilith en las plaquetas de Arslan Tash, esos encantamientos estaban dirigidos, total o parcialmente, a una entidad que concentraba y reunía en sí todas las características que presentará más tarde la protagonista de nuestro estudio: un ser demoníaco femenino, dotado de alas, de hermoso rostro, pero con garras prensoras, enemigo de la familia y del nacimiento (devora personas, quizá particularmente niños) y en estrecha relación de la obscuridad nocturna, y a quien es posible conjurar mediante amuletos y fórmulas mágicas (Marcos Casquero, 2009: 61).

Es de suponer que antes de que el *Alfabeto de Ben Sira* registrara el retrato de Lilith que ha terminado siendo su versión más conocida, existieron múltiples variaciones del mito. Sobre el propio *Alfabeto* y su intención a la hora de registrar y divulgar las creencias hebreas, no debemos perder de vista el humorismo de que hace gala desde el principio, lo que impide que podamos tomarnos el relato que cuenta como representante de las "leyendas rabínicas", aunque no mengua el valor antropológico de los datos y las narraciones del dominio público. La historia de Lilith es la quinta cuestión planteada a Ben Sira. Es aquí donde por primera vez se alude a ella como la primera mujer, pero por el tipo de texto que es casi podemos decir que es una idea "anti-rabínica". Para Marcos Casquero, este texto

> Es, sin duda, una tradición marginal de la que a menudo han abusado eruditos horros de competencia para rastrear sus orígenes y someterlos a depurada crítica, cuando no arribistas populacheros que han esgrimido este texto para enarbolar banderías con pretensiones

feministas (Marcos Casquero, 2009: 97).

En la crítica de las últimas décadas este pasaje de Ben Sira ha sido utilizado, sobre todo, para defender la voluntad independiente de la mujer, mientras que otras facetas básicas del relato (el uso de amuletos, el papel de la matadora de niños, su personalidad de súcubo) han sido dejadas de lado habitualmente, por lo que el mito ha ido perdiendo considerablemente en riqueza de matices.

La referencia literaria más antigua que tenemos en torno al uso de amuletos para preservar a las parturientas y a los niños del ataque de Lilith aparece en el *Libro de Raziel*[66] donde aparece ella también relacionada con Adán y Eva.

En la segunda mitad del Siglo XIII Isaac y Jacob Cohen escribieron el *Tratado de la emancipación izquierda*[67] donde se sirve del tema de Lilith para explicar cómo el mal y el pecado pudieron comenzar a tener existencia en el mundo. Los Cohen proporcionaron un nuevo argumento que, junto a los dados por el *Zohar*, hace de Lilith el mito judío más popular en lo que respecta al tema del mal.

Obizuth, transmutación de Lilith en el *Testamento de Salomón*, sólo aparecerá en este texto, y no sabemos nada más sobre sus orígenes y etimología. La propia Obizuth habla de sí misma como de un espíritu salvaje poseedor de millares de nombres y múltiples apariencias.

En la *Vulgata* encontramos una alusión a Lilith (Lîlît) que san Jerónimo tradujo por Lamia[68], una aparente confusión que acaba poniendo en común las características de ambos personajes. Como resalta Bril,

> *Les Septante et sait Jérôme traduisent Lilith por Lamia, se conformant probablement à une tradition circulant dans le peuple; mais, généralement, on admet que Lilith est un monstre nocturne, souvent représenté par le chat-huant dont on redoute le cris plaintifs et lugubres qu'il pousse pendant la nuit, symbolisant la désolation des contrées maudites. […] C'est d'ailleurs l'acception de hibou, de chouette –et aussi de sirène– que retiennent pour Lilith les dictionnaires d'hébreu moderne* (Bril, 1984: 60).

---

[66] Se supone que el libro original encierra la sabiduría divina, con una colección de secretos astrológicos tallados en zafiro y cuyo custodio era el ángel Raziel.

[67] Esta fue la primera obra puramente cabalística. La Cábala o Kábbala (en hebreo *qabbalah*) que significa "tradición" o doctrina revelada por tradición, se fue especificando hasta significar "tradición secreta y mística", conjunto de doctrinas contenidas en determinados libros de carácter esotérico. Hunde sus raíces en las sectas judías del siglo I a.C. más vinculadas a la gnosis. Sólo se puede hablar de Cábala con propiedad desde el siglo XIII, cuando comienza a arraigar.

[68] San Jerónimo *Comm. in Esaiam* 34, 8-14 (Migne, *Patrología Latina* XXIV, 443-446): «Simmaco es el único que tradujo por lamia este nombre, que algunos hebreos sospechan que se trata de *'Epívvn* (Erinia) es decir, de la Furia».

Siglos después, Lutero lo convetiría en *Kobald* (duende) y *Nácar–Colunga* por "fantasma nocturno", dando una base escrita al sentir popular que desde muy antiguo identificó a Lilith con un espíritu demoniaco de actividad nocturna. Y ya hemos tratado de la relación entre Lamia y Lilith. Para Bril,

> *Les figures de Zeus et d'Héra sont ici les homologues de celles d'Adam et d'Ève; et le nom Bélos du père de Lamia vient connoter l'appartenance de cette dernière à la race maudite du démon Samaël que la tradition cabbalistique, comme il a été dit, nomme précisément Adam-Belial* (Bril, 1984: 77)

La historia de Lamia, seducida por Zeus, es para el crítico «*cette légende reposait su la croyance en un monstre féminin antérieur, homonyme, qui passait pour voler les enfants et servait d'épouvantail aux hourrices*» (Bril, 1984: 77). En la Edad Media las Lamias (pues su número era incontable en la cultura popular) cambiaron de apariencia. Seguían siendo consideradas demonios pero se les confirió apariencia de ancianas[69].

Aunque fue tratado también por Salomón, la equivalencia entre Lilith y la reina de Saba aparece en el *Targum*[70] por primera vez, pese a que se la menciona en dos ocasiones como reina de Zmargad. En estos dos momentos, se achacan las calamidades y sufrimientos de Job a sus poderes demoníacos y en la segunda vez se habla de los *lilim*, las terribles criaturas de Lilith[71].

Pese a lo complejo de las fuentes, de su interpretación y de su orden cronológico (de cara sobre todo a conocer el camino de las influencias) Lilith se ha alzado, mención tras mención, a veces con siglos de diferencia, como el mal ejemplo, la advertencia enviada a hombres y mujeres sobre los peligros de la lujuria y la rebeldía, lo que, por otro lado, fijó las principales características del arquetipo.

A lo largo de las paginas bíblicas aparecen los nombres de centenares de mujeres pero serán muy pocas las que tengan un papel relevante en la historia de la religión cristiana. Es bastante mas habitual encontrar casos levemente mencionados en las páginas bíblicas que, con el devenir de los siglos y el reescribir de la historia, fueron cambiando, evolucionando y ampliándose hasta conseguir una figura y un nombre propio. Este es, por ejemplo, el caso de Salomé. En Mateo 14.5 encontramos la siguiente cita:

---

[69] Fue aquí cuando comenzó a desarrollarse el arquetipo de la brujería medieval que trataremos más adelante.

[70] El Targum es una traducción al arameo para acompañar la *Torá* en hebreo. No suelen ser estrictamente literales, lo que da opción a libres interpretaciones.

[71] Según algunos estudiosos de la Cábala, las dos mujeres que aparecen en el juicio salomónico son Lilith y Naamah o Lilith y Agrat, idea que encontramos tanto en el *Zohar* como en otros escritos, como es el de Joseph Angelino en *Livnat ha Sappir* o *Blancheur du Saphir*, donde se sugiere también que la reina de Saba era Lilith.

> *Herodes quería matar a Juan, pero temía a la gente, porque todos tenían a Juan por profeta. En el cumpleaños de Herodes, la hija de Herodías salió a bailar delante de los invitados, y gustó tanto a Herodes, que éste le prometió bajo juramento darle cualquier cosa que pidiera. Ella entonces, aconsejada por su madre, le dijo: "Dame en una bandeja la cabeza de Juan el Bautista"* (Mateo 14, 5).

Encontraremos otra cita similar en Marcos 6, 14 y ambas conforman las piezas iniciales para presentar a los lectores evangélicos el personaje de Salomé, al que en este caso ni si quiera se la llega a presentar por su nombre.

Fue el historiador romano Flavio Josefo quien lo citó en su obras *Las Antigüedades Judías* (libro XVIII, 5-4) al hablar de la muerte del Bautista. Se citan también aquí otras fuentes como son los relatos de Cicerón, Plutarco o Séneca en lo que se puede interpretar como prefiguraciones de la historia de Salomé[72].

Será este personaje el que más claramente nos muestre a lo largo de la historia artística y literaria su personal evolución, desde la inicial inocencia que encontramos en los propios textos bíblicos; donde aparece más como un títere en manos de su madre Herodías, hasta las posteriores revisiones mucho más lujuriosas y perversas, que inciden en su enamoramiento de Juan, pero también en la depravada atraccion que despierta en su tío, Herodes Antipas.

Salomé fue adquiriendo una entidad individualizada al tiempo que se la dotaba de diversas características negativas que fueron acentuándose con el pasar de los siglos hasta llegar al Romanticismo y al Simbolismo, donde, como veremos autores y artistas plásticos elevaron el personaje a la categoría de arquetipo, convirtiéndola en la niña-mujer perversa y manipuladora (no hay que olvidar que su juventud es uno de los factores que más ha incidido en su poder de atracción sobre el sexo masculino) que ha llegado hasta el momento actual.

La historia del Tetrarca de Galilea y su sobrina es, en principio, tan sencilla como cualquier otra historia clásica de deseo y venganza: Herodes Antipas se enamora de su cuñada Herodías a la que aparta de su hermano, Herodes Filipo, y con la que se une, no sin antes repudiar a su anterior esposa. Según la tradición judía tal comportamiento conllevaba una situación incestuosa, como proclamó Juan el Bautista ante el pueblo de Galilea. La pareja regente quiso entonces matarle pero el amor del pueblo hacia el Bautista se lo impidió. A cambio lo encarcelaron en la fortaleza de Maqueronte. Al poco tiempo, aconsejada por su madre, Salomé la hija adolescente de Herodías y Herodes Filipo, fue la causante de su ejecución.

En este relato vemos a Salomé como un peón en manos de su madre, la auténtica mujer fatal de esta historia. Sin embargo esta visión comenzó a cambiar ya desde el medievo. Fue aquí cuando los

---

[72] Estas fuentes romanas hablan principalemente sobre cómo unos prisioneros eran sacrificados para satisfacer los perversos placeres de los poderosos señores, en referencia al Tetrarca de Galilea y su esposa.

artistas, influidos probablemente por la realidad cotidiana en la que las mujers juglares solían realizar vistosas danzas, comenzaron a representar a una Salomé en equilibrio, con el cuerpo arqueado y contorsionado.

Como nos señala Bornay (1998: 194) las fuentes iconográficas hasta el siglo VI nos muestras a una joven doncella que es impúdicamente exhibida por su incestuosa madre, pero pronto comenzó a cambiar, a ser considerada como una mujer tentadora, tal y como se mostrará en las piezas artísticas más tardías en las que el baile acrobático, que llegó a conocerse como la "danza de Salomé" fue cobrando importancia hasta bailarse no sólo en las festividades de carácter profano sino también durante algunas de las representaciones de los Misterios.

Así podemos encontrarla representada en el Festín de Herodes, una miniatura perteneciente al Evangelio de Bruy, fechado a principios del siglo XII, conservada en Cambridge y atribuida a Bruy St. Edmunds[73].

Sin embargo, en el momento cronológico que ahora nos ocupa, Salomé se mantuvo bastante fiel a los rasgos que dibuja la historia bíblica hasta la época moderna cuando, los artistas pertenecientes al movimiento romántico, envueltos por el espíritu decadente de *fin de siècle*, transmutaron su juventud inicial en la característica perfecta de esta mujer fatal, en cuya incipiente naturaleza femenina se concentraban todos los males de la humanidad. Pero en los relatos bíblicos iniciales es la madre, Herodías, quien maneja en la sombra los hilos de su hija. Así lo vieron diversos autores y artistas que destacaron la importancia de la esposa pues, al fin y al cabo, es ella en Marcos 6, 24 quien a la pregunta de su hija "¿qué pediré?", responde: "La cabeza de Juan el Bautista". Esta escena será reproducida en diversas obras pictóricas del siglo XVI, como es el caso del Altar de San Vicente de Massys, donde se ve a Herodías blandiendo un cuchillo hacia la cabeza del difunto profeta.

En el *Nuevo Testamento* a Herodías se la menciona en Mateo 14, 3, 6; Marcos 7, 17, 19, 22 y Lucas 3, 19. Aunque la gran mayoría de los historiadores, entre lo que destaca el ya mencionado Flavio Josefo (*Antigüedades*..., XVII, 12-14; XVIII, 109, 136, 148, 240-245), creen que los motivos de la venganza fueron políticos, en los Evangelios, sin embargo, como señala A.E.J. Rawlinson[74], se narraba con bastante libertad lo que se decía en mercados y bazares.

En las dos narraciones bíblicas se ve exactamente la misma escena: la joven recibiendo la cabeza del Bautista y entregándosela directamente a su madre. Sin embargo, Marcudy y Robinson afirman que Flavio Josefo no vincula directamente la figura del Bautista con Herodías:

> *Josephus does not mention Herodias in his account of Herod's killing John, but lays that event to Herod's fear of John's influence among the people, which might lead to a rebellion. Since the bitterness of the Jews against the marriage of Antipas with the wife of his brother,*

[73] El característico baile aparecerá también en capiteles románicos como los del Claustro de la Catedral de Saint-Étienne (en el Museo de Augustins de Toulouse), en el claustro del monasterio de Sant Cugar del Vallés o en las vidrieras de la Sainte Chapelle parisina del siglo XIII.
[74] Citado por J.Mª González Ruiz (1988: 122).

> *to whom she had borne her daughter Salome, was so intense, the story of John's preaching against an act so sinful in the eyes of the Jews is entirely credible* (Macurdy y Robinson, 1937: 185).

Existen también diversas fuentes no escritas, algunas de ellas recopiladas por Louis Réau (2000: 516) en las que se trata este mito. Según cuenta, Herodías hizo al Bautista un corte en la frente con un cuchillo, lo que es en realidad un ejemplo de cómo las historias populares que rodeaban las religiones acababan influyendo en la propia iconografía, pues los orígenes de la historia se asientan en el pequeño agujero en el cráneo que presentaba la parte anterior de la cabeza de Juan conservada en la Catedral de Amiens (Francia), punto de peregrinaje habitual de la época.

Durante la Edad Media, ambas figuras –madre e hija– tuvieron una presencia iconográfica mucho más fuerte de la que hubo en la literatura escrita donde, como ya hemos visto, llegaron algo más tarde, con todo el bagaje artístico añadido durante esos siglos y sin el cual sería casi imposible de entender la evolución de los personajes, principalmente de Salomé.

Otra famosa decapitadora bíblica es la hermosa viuda hebrea Judith, hija de Merari, según se narra en el libro de *Judith*, incluido en la *Biblia Griega* de los LXX, llamada *Septuaginta*, compuesta en torno al siglo II a.C.

Valiéndose de sus encantos y de la atracción que el general enemigo Holofernes siente por ella consigue emborracharlo y degollarlo, obteniendo de este modo la victoria para el pueblo de Israel.

Sin embargo el acto de Judith difiere del de Salomé porque se narró originalmente como una novela patriótica y edificante en la que se exalta la religiosidad piadosa. Del distinto tratamiento que han tenido las dos figuras a lo largo de la historia podemos concluir que el uso de la belleza y la sexualidad para derrotar al sexo masculino está bien visto cuando es en aras del bien común y con la religión como principal acicate, aunque Judith, a diferencia de Salomé, sí blandiera el cuchillo ensangrentado.

También Dalila ha sido considerada una mujer fatal hebrea pues por su causa cayó el forzudo Sansón, principal enemigo de los filisteos, según se cuenta en el capítulo XVI del *Libro de los Jueces*.

Ella, sobornada con plata, procura sonsacarle el secreto de su fuerza mientras el protagonista le contesta en falso hasta tres veces. En el relato bíblico es un sirviente quien, una vez confesado Sansón su secreto, le corta los cabellos; sin embargo en la tradición popular y pictórica es mucho más habitual la representación de la mujer inclinada sobre el héroe que, confiado o dormido, se expone a su traición. Esta actitud, más cercana que la narrada, agudiza de alguna manera el momento de intimidad entre ambos, la traición y el papel perverso de Dalila.

La figura de Dalila, sin embargo, ha encontrado escaso eco en la literatura posterior y su aparición se reduce al recordatorio de lo poco recomendable que es confiar los más importantes secretos y exponerlos a la traición femenina.

4.2. Las Brujas.

En los albores de la Edad Media, cuando aún el cristianismo intentaba imponer su visión del mundo sobre las costumbres paganas, nació un nuevo ser, un nuevo agente del mal que aunaba en sí las características de otras mujeres de poderes similares, enfocándolas y retorciéndolas bajo el prisma de la maldad demoníaca cristiana: la bruja.

La bruja medieval, que poco se parece a la bruja clásica de la que hasta ahora nos hemos ocupado, sí encuentra en ésta su principal predecesora en el uso de la magia para lograr los propios fines, aunque más adelante explicaremos las sutiles e importantes diferencias que las separan.

Para aquellos encargados de plasmar en la literatura, las artes, los tratados teológicos y las leyes civiles el imaginario de la época, la mujer no sólo era presa fácil para el demonio sino que era la encarnación misma de la tentación (Frugoni, 2000: 431). La mujer relacionada con la brujería ha sido siempre un ser fuerte, pues, como señala Caro Baroja, Circe y Medea representan a la hembra como urdidora del mal, «cierto tipo de mujer, claro es, de erotismo fuerte y frustrado» y vasalla de una divinidad femenina nocturna, de rasgos terroríficos (Caro Baroja, 2003: 55).

La mujer como fuerza activa de la naturaleza ha sido un lugar común desde el principio de los tiempos; es así de cierto modo lógico que sea también ella esa otra cara de la misma naturaleza: el lado cruel y salvaje. Así,

> Satán vuelve a su antigua aliada, Eva. En el mundo, la mujer es la que ha conservado mejor la naturaleza; nunca ha perdido ciertos aspectos de inocencia maliciosa, propios del gato o del niño precoz. Por ello se adapta mejor a la comedia del mundo, al gran juego en el que actuará el Proteo universal (Michelet, 2009: 114).

Sin embargo son muchas y variadas las explicaciones del porqué de la feminización de la brujería. Para Claudia Opitz:

> La explicación de la especial propensión femenina a la brujería procedía de la etimología -un método todavía vigente durante el humanismo que ya se usaba desde Isidoro de Sevilla como forma de deducción del sentido global. Partiendo del término “femina” en el contexto de la historia del pecado original, se podía corroborar la falta de fuerza en su fe por parte de la mujer (“fe= (fides) minus”) que representaba el punto de partida esencial para el éxito de la seducción diabólica (Opitz, 1998: 357).

Pero, de dónde viene, cómo nace la brujería en una época tan oscura y caótica como el medievo europeo es una pregunta que muchos investigadores han intentado contestar, desde las raíces históricas (el culto a Diana, a Hécate, si nos remontamos más atrás en el tiempo), las circunstancias sociales (la miseria, la incultura), la teología (en la creación de la idea del Diablo durante la Edad Media podemos encontrar una clara intencionalidad política, incluso), la antropología y las teorías generales sobre la Magia que encontramos en autores como Malinowski o Frazer, sus dos diferenciadas y correspondientes versiones.

Y todas estas explicaciones tienen su verdad, todas ellas deben integrarse para contestar a la misma pregunta ajustando todos los elementos explicativos para afirmar que, con toda probabilidad, tan sólo la conjunción de cada una de estas explicaciones podría haber dado el resultado que dio, la extensa y virulenta fiebre de la bruja en la Edad Media europea[75].

Para Caro Baroja «la Brujería, tal y como la vamos a encontrar de continuo en los siglos XIV, XV, etc., aumenta en momentos de angustia, de catástrofes; cuando las existencias humanas no sólo están dominadas por pasiones individuales sino por miserias colectivas» (Caro Baroja, 2003: 119).

Michelet, siguiendo las ideas de Malinowski, insiste en la desesperación y frustración que conlleva todo culto mágico, la esperanza de que un poder desconocido y terrorífico nos dé algo que ansiamos, a cambio, habitualmente, de algo que tenemos.

Sin embargo, como han señalado otros estudiosos, son muy escasas las investigaciones que se han acercado al mundo de la brujería desde un prisma estético, y la mayoría de lo escrito trabaja más sobre la representación pictórica que sobre la literaria. Y, sin embargo, existe todo un arte que refleja este mundo mágico y oscuro, un arte que, siguiendo las teorías de Nietzsche, tiene mucho de dionisíaco. Es un arte violento y multitudinario, al que se llega en un estado de embriaguez y frenesí muy similar al alcanzado por las bacantes en las celebraciones a Dionisio. Para Caro Baroja,

> La bruja, por muchas razones, es un personaje de tipo dionisíaco. Incluso hasta la conexión que se establece entre bruja, como Dionysios y como el mismo Demonio medieval, en ciertas ocasiones produce risas, es objeto de burlas; pero en otros momentos causa terrores y espantos sin iguales. El paso de la burla, la sátira (incluso la alegría desenfrenada) a la cólera y al terror es un paso que se produce mecánicamente en los borrachos. La bruja real, turbulenta y alocada, debió ser con frecuencia una mujer borracha que producía risa y miedo, o las dos cosas a la par, en personas sencillas y cuyos instintos y emociones no estaban tan

[75] Como señala Brian P. Levack el temor era tal que la gente no se preguntaba cuántas brujas se habían exterminado sino cuántas quedaban aún.

ordenados como en un tratado de Psicología (Caro Baroja, 2003: 276).

Para poder comprender la representación de la bruja frente a la hechicera medieval hay que comprender el uso de la magia en el mundo grecolatino. Aquí es importante no sólo tener en cuenta la intencionalidad buena o mala del acto mágico, sino también el sector social en el que se produce. Estas situaciones distintas dan lugar a procedimientos distintos y, por tanto, a nomenclaturas distintas. Según J. Caro Baroja, la Hechicería maléfica tiene nombre propio, y queda definida por la palabra *seid*[76]. Nosotros vamos a ocuparnos, principalmente, de la Magia Maléfica o Hechicería que desde la antigüedad clásica cuenta con su propio escenario, la noche, y sus propias divinidades protectoras (Hécate) así como sus ministros caracterizados (las brujas o hechiceras). Para lograr este poder han de alcanzarse una serie de conocimientos que habitualmente se obtienen por la vía tradicional (de madre a hija). Hécate, Selena y Diana son las principales divinidades clásicas protectoras de la magia, su carácter siempre es ambivalente y plural; la primera, por ejemplo, era considerada soberana de las almas de los muertos y residía en las tumbas, aunque también aparecía protegiendo los hogares y en las encrucijadas rodeada de un cortejo de almas y temibles perros aulladores. Entorno a estas diosas podemos articular todo un complejo de ideas y matices ctónicos y lunares, lo que refuerza aún más su peculiar significado sexual pues son diosas vírgenes o diosas del amor intenso, a diferencia de las diosas madres cuya sexualidad es básicamente reproductiva. Podemos afirmar que la relación entre sexualidad y brujería es, por tanto, muy antigua y ha sido utilizada habitualmente para demonizar la práctica de la segunda, sobre todo por los Padres de la Iglesia que vieron en los ritos de la antigüedad y en su celebración de la carne, la vida y la sensualidad una abominación contra Dios.

Para comprender la figura medieval hemos de repasar algunos ejemplos de las brujas de la Antigüedad clásica. Uno de los más conocidos aparece en Lucano en su *Farsalia* o *Belli civilis libri*, libro VI, donde desde el verso 413 nos habla de la hechicera tesalia Erichto[77]. El largo episodio que nos ofrece el escritor sobre la necromancia es uno de los más completos que podemos encontrar y para algunos autores como M.P.O. Morford (1969) no es sólo un documento literario pues refleja una situación más o menos habitual en la época. Para Lucano el poder de las gentes tesalias nace de su pérdida del temor y respeto a los dioses, y entre todas ellas se encuentra la maga más conocida y temida del momento: Erichto.

---

[76] *Seid* (nórdico antiguo: *seiðr*) es un término para un tipo de hechizos o brujerías que fue practicado por los nórdicos paganos.
[77] Tesalia era, según señalaba Apuleyo, famosa tierra por sus brujas, conocida en la literatura clásica por ser también el lugar en el que la huída Medea paró a recoger algunas hierbas mágicas para sus hechizos.

Esta mujer no tiene inconveniente en robar y mutilar cadáveres para realizar sus hechizos, ni en robar huesos a medio quemar de la aún humeante pila o, si la víctima es joven, en arrancarle cabello y barbas cuando aún está moribundo[78]. Estamos, entonces, ante la magnificada imagen de la bruja de los cuentos, que se arrastra entre cadáveres para conseguir sus pócimas. Como señala el autor, siempre va a preferir los cadáveres de muertes violentas, llegando incluso a quitarle los clavos a los crucificados. Lucano nos cuenta cómo usa sus propias y largas uñas o sus dientes para arrancar las partes favoritas de los cadáveres (la lengua principalmente, pero también los ojos, la nariz, etc.).

Erichto presenta también la crueldad habitual de las descendientes de Lilith para con los recién nacidos, a los que es capaz incluso de arrancar del vientre de la madre para ofrecérselos a los dioses con quienes mantiene una relación especial, de exigencia sin medida, pues hasta las mismas divinidades tienen miedo de sus hechizos. Veremos cómo esta relación entre la hechicera y la divinidad pasará a ser entre la hechicera y el demonio en *La Celestina*, que, al igual que Erichto, sólo ha de reclamarle al maligno lo que desea para que éste se lo conceda.

La hechicera amenaza a una divinidad tan cargada de humanidad, de debilidades y vergüenzas que la puede dominar o conminarla a hacerle caso. O bien puede que ella se sienta favorecida en virtud de pactos secretos o puede haber afinidades, simpatía o incluso parentesco (Caro Baroja, 2003: 61).

Encontramos también inevitablemente la figura de la bruja en los *Amores* de Ovidio pues cómo no hablar de la hechicería "del deseo", tan habitual durante estos siglos. La vieja Dipsas aparece en *Amores* (I, 8) y se nos presenta como una vieja beóda[79] de intenciones perversas, con una amplia y conocida reputación como maga y conocedora de las propiedades de las plantas y el arte de los conjuros, es capaz, entre otras maravillas, de hacer regresar a los muertos. Sospecha el autor que también realiza vuelos nocturnos en forma de ave pues como ya vimos desde Apuleyo y se repetirá en algunas leyendas medievales como la de Melusina, la metamorfosis es una pieza habitual en la creación del imaginario que rodea a la bruja: en gato, en ave, en perro o en serpiente (o mitad serpiente), la bruja puede cambiar de forma a placer y, lo que es aún peor, hacer que otros también pierdan su humanidad, al menos externamente.

Pero Dipsas es, ante todo, una alcahueta, un personaje que tiene sus precedentes en la elegía romana anterior y que será quien traspase el tiempo hasta las comedias elegíacas

[78] Lucano, *Farsalia*, Libro VI, 543.
[79] Como señala Ovidio, del carácter viene el nombre pues Dipsas en griego significa "sedienta", "entregada a la bebida".

medievales desde el *Pamphilus* hasta la Trotaconventos del *Libro de Buen Amor* o la vieja Celestina cuyos discursos para vencer el pudor de Melibea nada tienen que envidiar a los de la vieja de Ovidio.

La anciana perfumista y envenenadora (profesiones ambas que estuvieron muy unidas hasta el Renacimiento) Proselenos de Petronio[80] tampoco se queda atrás en maldades y habilidades brujeriles.

Pero será el poeta Ovidio quien ayude a formar el estereotipo de la "striga", tan habitual y tan perenne en el tiempo, sobre todo en el imaginario italiano[81]. El autor describe a las *strigae* como mujeres crueles y malvadas que aprovechándose de la nocturnidad se cebaban sobre niños pequeños y lanzaban gritos estridentes durante sus vuelos (el tópico de la risa estridente y la bruja en la escoba frente a la luna parece terminar de perfilarse aquí). Para Petronio (*Satiricón*, 63) son mujeres nocturnas, a las que también denomina serpientes.

La relación entre la magia, la brujería y el mundo real ha ido debilitándose conforme la ciencia ganaba terreno, pero en pleno oscurantismo medieval las fronteras entre la realidad física y el mundo imaginario y mitológico no eran tan claras ni estaban tan definidas como podríamos creer hoy en día. La bruja se pasea como nadie entre ambos mundos, trabajando a veces de partera en la realidad y atrayendo amores con embrujos en el mundo mágico. En aquella época flotaba en el aire una mentalidad mágica, la inclinación natural del hombre de la época a creer y dar por ciertas alucinaciones, supersticiones y todo tipo de conductas sobrenaturales. Para el profesor Manuel Fernández Álvarez,

> Lo curioso, lo notable fue que cuando sobrevino el espléndido Renacimiento en la Europa occidental, esa mentalidad mágica, en vez de eclipsarse o, al menos, de mitigarse, tomó de pronto un tremendo impulso, cobró más fuerza, se hizo más pujante (Fernández Álvarez, 2002: 300).

De la cotidianeidad de esta situación dan muestra el gran número de textos escritos sobre el tema por los Padres del Cristianismo y por sus más afamados ministros. La religión cristiana condenó desde el principio las prácticas de casi todos los aspectos de la magia, como encontramos en el *Código Teodosiano*, libro IX, título 16, donde se habla de maleficios, sacrificios nocturnos a demonios y demás detalles característicos de la magia oscura. Sin

[80] Petronio: *Satiricón*, 132, 5

[81] J. Burckhardt (*La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 2004) denomina a las brujas italianas "streghe". Son agentes de placer, servidoras de Eros, una versión un tanto más amable aunque con consecuencias igualmente aterradoras y malvadas.

embargo hemos de señalar que los primeros cristianos, como por ejemplo San Agustín, eran más reticentes a creer en temas como la metamorfosis de lo que lo fueron los cristianos posteriores, para quienes la existencia del mal en forma de mujer era una realidad innegable. Como indica Caro Baroja «Jean de Meung, en el *Roman de la Rose* (1277), decía que las lamias o "mascae", que vuelan con la protección de la noche, comentiendo cuantos horrores pueden, constituían la tercera parte de la población de Francia» (Caro Baroja: 2003, 130).

Es en este momento de la vida del medievo cuando podemos establecer una clara diferenciación entre la bruja y la hechicera, dos figuras similares pero distintas que presentan, en la literatura y en los tratados eclesiásticos, características sutilmente diferentes. En el *Malleus Maleficarum* o *Martillo de Brujas* en el que ahondaremos más adelante, los inquisidores germánicos describen a la bruja como un personaje que habita, sobre todo, en los medios rurales, mientras que la hechicera de corte clásico tiene su hábitat natural en los centros urbanos. Esta misma división nos muestra Caro Baroja en la España renacentista ente la bruja vasca, la "sorguiña" y la hechicera castellana o andaluza, arquetipada en la figura de la vieja Celestina:

> Aunque Fernando de Rojas dibujó su espléndido personaje tomando elementos de la literatura latina, de Ovidio, de Horacio, etc., resultó que su dibujo correspondía tan perfectamente con tipos reales que podían encontrarse en las ciudades españolas (Toledo, Salamanca, Sevilla...) en los siglos XV y XVI, que dio un patrón excelente a los cultivadores de la literatura realista. Celestina (y cada una de sus discípulas, hijas y descendientes más o menos legítimas) es una mujer mal afamada, que después de haber pasado la juventud como mercenaria del amor, se dedica en la vejez a servir de alcahueta o tercera […] practica la Hechicería; la Hechicería erótica ante todo (Caro Baroja, 2003: 142-143).

Aquí podemos observar la división de ambos personajes, el paso de Circe a Celestina, dos figuras distintas que entienden lo sobrenatural de un modo diferente. Circe y Medea requerían sólo de sus propias habilidades para lo sobrenatural; los conjuros y pociones que ambas conocían eran la fuente de su poder. La bruja, sin embargo, debe solicitar ayuda a entidades externas, invocando demonios para que la ayuden en sus labores, como vemos en la propia Celestina: «conjúrote, triste Plutón...».

Frente a la oración surge el conjuro. Y cuando Dios no responde a las penas quizá la única salida sea aliarse con el diablo, o con su representante en la tierra: la Bruja. La bruja que conoce muchas veces el remedio a ese dolor intenso que doscientos "padre nuestros" no han podido suavizar, o las hierbas que evitarán ese embarazo tan poco deseado. La bruja que sabe,

que calla y, sobre todo, que no juzga los pecados de quienes acuden a su puerta pidiendo ayuda. Que bastante tiene ya con los suyos. Para Lara Alberola

> La hechicera, además de ser independiente y urbana, tiene relación con el diablo, al que invoca en sus rituales mágicos, pero su trato de amistad con él no pasa de ahí. La bruja se reúne en un cierto punto (valle o montaña) con otros integrantes de la secta y adora al diablo, ante el cual ha renegado de Dios y ha jurado obediencia, e instigada por él debe practicar todo el mal que esté en su mano. No debemos olvidar que también mantiene relaciones sexuales con su mentor, aspecto que se halla ausente en el caso hechiceril (Lara, 2008: 145).

Paralelo al personaje de la bruja encontramos en la literatura medieval también su trasunto positivo: el hada. A la pregunta, "¿quiénes fueron las hadas?", Michelet responde

> Se ha dicho que antiguamente fueron las reinas de las Galias, orgullosas y fantásticas, que, a la llegada de Cristo y sus apóstoles, se mostraron impertinentes y volvieron la espalda. En Bretaña, danzaban en aquel momento y no cesaron de danzar, lo que provocó su cruel sentencia. Están condenadas a vivir hasta el día del Juicio. Muchas quedaron reducidas al tamaño de un conejo o un ratón […]. Son un poco caprichosas y a veces tienen mal humor, pero no es extraño con tan horrible destino. Tan pequeñas y extrañas, tienen corazón y necesitan ser amadas. Son buenas y malas y están llenas de fantasías (Michelet, 2009: 66).

En los procesos de brujería anglosajones, en concreto en algunos textos escoceses abundan las menciones a las "buenas hadas" que residen en la "corte de los Elfos" (Caro Baroja, 2003: 174) aunque igual daban sus intenciones buenas o malas, el único final posible era la hoguera.

Aunque toda creación demoníacamente negativa acaba encontrando, antes o después, un equivalente positivo, en este caso fue un proceso diferente. El concepto positivo de la hechicera, fue pervirtiéndose y mezclándose, maleándose y fundiéndose con otras imágenes anteriores, cuyos rasgos característicos fueron a completar el mosaico que hoy conocemos como la bruja (el desenfreno de la Bacante dionisíaca, el poder de conjurar espíritus de distintas diosas –Hécate, Diana–, los brebajes de hechiceras como Circe...). Pero de esta hechicera clásica surgirá también en los albores de la Edad Media la figura positiva del hada, la bruja buena, que desarrolla plenamente sus características arquetípicas en la literatura popular recogida por los folcloristas románticos hasta conformar su propio género, los "cuentos de hadas".

A la hora de establecer un estudio de la brujería del medievo resulta imprescindible una lectura a fondo del principal manual escrito de la Inquisición, el *Martillo de Brujas* o *Malleus Maleficarum*.

Esta obra vio la luz en 1487 con el título de “manual”, destinado principalmente a cazabrujas y jueces, para ayudarles y guiarles en su labor, nacida de la pluma y los miedos del inquisidor dominico Heinrich Institoris, también conocido como Heinrich Kramer (ca.1430-1505). Su fuerza e importancia en la época fue tal que hasta 1669 fue editado al menos 29 veces, y también traducido del latín a las distintas lenguas romance.

El dominico Heinrich Institoris, que ocupaba el cargo de Inquisidor del Sur de Alemania –región que como hemos visto contaba con una intensa actividad herética y brujeril– chocó con importantes dificultades en su intento de conducir procesos contra brujas. Con la intención de atraer el interés y el apoyo de las autoridades locales y regionales sobre su responsabilidad y convencerles de la necesidad de una campaña más agresiva e intensa contra “*maleficae* y brujas”, reunió en poco tiempo todo aquel documento, cuento, rumor o sospecha que apoyara sus ideas y preocupaciones.

Con la intención de revestir el libro de la mayor autoridad posible dentro de la Iglesia, declaró que el autor principal era el prestigioso fraile de su Orden, Henrich Sprenger, que enseñaba en la Universidad de Colonia[82]. Junto a ello, antepuso como prólogo al libro un informe, quizá falso, según apuntan un gran número de estudiosos, de la Facultad de Teología de Colonia y un escrito del Papa, la llamada “Bula de las brujas” o *Summis desiderantes affectibus*.

El *Malleus Malleficarum* se compone de tres partes; la primera, de 17 capítulos, entra en detalle de manera sistemática sobre las distintas formas y explicaciones dadas a la magia y al papel del demonio y las brujas, también se afirma la necesidad de creer en la acción de las brujas y en su relación con el demonio. La segunda parte, más narrativa y con 16 capítulos hace una lista de los diversos casos de magia perpetrados por brujas, reflexiona sobre hasta dónde puede llegar su poder y discurre también sobre cómo resistirse a tales hechicerías y cómo destruir sus malas obras. La tercera finalmente trata distintas cuestiones en relación a los procesos. Según señala Opitz

> El *Martillo de brujas* abunda en ejemplos de mujeres que se hacen acreedoras, como hechiceras de amores o desgracias, como brujas comadronas o como viejas rencorosas, de

[82] Sobre la participación de Spenger en la creación del Malleus hay distintas opiniones, quienes creen que sí colaboró en la redacción y quienes piensas que Kramer, que desarrolló una carrera mucho más activa que su compañero en la caza de brujas, añadió a posteriori su colaboración.

> brujerías y pactos con el diablo, entendidos como acto sexual. En la primera parte incluso se plantea de forma explícita la cuestión de la estrecha conexión entre la pertenencia al sexo femenino y la brujería a través de la pregunta: "¿Por qué en un sexo tan frágil como el de la mujer se encuentran mayor cantidad de brujas que entre los hombres?" (Opitz, 1998: 357).

Sin embargo, éste no es, ni por asomo, el único documento que sentó cátedra sobre el tema. Todo aquel que quisiera ofrecer su aportación podía hacerlo revistiéndolo de conocimiento "científico" o de experiencia, dentro o fuera del manto de la Iglesia.

La caza de brujas no estuvo únicamente en manos del poder eclesiástico, según Brian P. Levack sin la intervención de este poder secular, la gran caza de brujas habría sido una mera sombra de los que fue[83].

En 1484, el papa Inocencio VIII lanzaba desde Roma la bula *Summis desiderantes affectibus*, que como hemos visto, se publicó en el prólogo del *Martillo de Brujas*. En ella, el Vaticano denunciaba las terribles prácticas demoníacas que, se decía, estaban llevando a cabo en el centro de Alemania. En el documento, el Pontífice exigía a magistrados y jueces que actuasen con la mayor presteza y con mano firme, antes de que el mal se extendiera por toda Europa. Apenas 24 años después veía la luz en Ausburgo el *Tratado de las mujeres maléficas llamadas brujas* libro que recoge grabados de la época en los que se puede observar la total asimilación de un gran número de tópicos existentes con respecto a la brujería europea. Como recuerda Fernández Álvarez:

> Por supuesto, no falta tampoco la imagen de la bruja volando, incluso llevando en volandas a una despavorida joven que incorpora a sus maléficas artes, y las terroríficas escenas de aquelarres, como las compuestas por el pintor alsaciano Hans Baldung Grien en 1514, conservadas en la Biblioteca Albertina de Viena (Fernández Álvarez, 2002: 306).

Otro importante tratado, tanto por cómo fijó algunos tópicos como por su repercusión, es el escrito por Jean Bodin *De la démonomanie des Sorciers* aparecido en París en 1580 y reeditado en Amberes. El autor enumera un total de quince pecados de los que las brujas son culpables: desde el primero, el renegar de Dios y su consecuencia inmediata (el pacto satánico), hasta sus perversas actuaciones contra el resto de la sociedad (provocando enfermedades como el aojamiento), contra los animales y las plantas (acabar con las cosechas, provocar extrañas y mortales enfermedades en el ganado) y la provocación de desastres naturales (riadas, granizos, etc...).

[83] Levack, Brian: *La caza de brujas en la Europa moderna*, Madrid: Alianza, 1995.

El profesor salmantino Pedro Sánchez Ciruelo nos habla en su libro *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (1538) de la nigromancia y de las brujerías en el capítulo primero de la segunda parte:

> A esta nigromancia pertenece la arte que el diablo ha enseñado a las bruxas o zorginas, hombres o mujeres, que tienen hecho pacto con el diablo, que untándose ciertos ungüentos y diciendo ciertas palabras, van de noche por los aires y caminan lexos a tierras [distantes] a hacer ciertos maleficios (Maestro Ciruelo, 1952: 35-36).

Con más o menos diferencias, las similitudes halladas en estos manuales nos ayudan a establecer una serie de características uniformes que permitieron a los inquisidores recorrer Europa en busca de brujas y que, pocos años después, pasaron no sin ciertas dificultades (el índice inquisitorial está repleto de títulos asociados a las brujas) a la literatura para conformar el tópico.

Sin lugar a dudas, la primera característica común en la que inciden todos estos manuales de caza y reconocimiento de la magia es en la feminización de la brujería. Para Chiara Frugoni:

> La presencia harto más numerosa de poseídas, antes que de poseídos, se explica mediante la conocida relación mujer-diablo, que con tanta frecuencia llevaba al espectador a considerar perfectamente natural el hecho de que el habitáculo preferido del demonio fuese el género femenino (Frugoni, 2000: 437).

Caro Baroja, aunque considera que no está totalmente seguro de la autenticidad del texto, nos señala de igual modo que

> Al concilio celebrado en Ancyra el año 314 se atribuyó un canon que, traducido, dice de esta suerte: "Hay que añadir, además, que ciertas mujeres criminales, convertidas a Satán, seducidas por las ilusiones y fantasmas del demonio, creen y profesan que durante las noches, con Diana, diosa de los paganos (o con Herodiade) e innumerable multitud de mujeres, cabalgan sobre ciertas bestias y atraviesan los espacios en la calma nocturna, obedeciendo a sus órdenes como a las de una dueña absoluta" (Caro Baroja, 2003: 97).

Según los textos bíblicos, la mujer se encuentra predestinada al mal mucho más que el hombre (tal y como aparece en abundantes relatos paganos y seculares). De igual modo, no hemos de olvidar que las sátiras contra las mujeres fueron –del mismo modo que en algunas épocas y géneros clásicos– un lugar común en la literatura piadosa medieval. El arte del

medievo, en su carácterística combinación de terror y risa, pervierte la imagen física de la bruja, que en la segunda mitad de la Edad Media «sigue siendo también una mujer frustrada, vieja, fea, sin prestigio social, la que sirve de mediadora, de ejecutora de los deseos ajenos, incluso los de los grandes de la tierra» (Caro Baroja, 2003: 122).

Según el *Malleus* para conquistar prosélitos, especialmente entre las mujeres, el Demonio se sirve de tres medios: bien las inspira un tedio especial, bien las tienta, bien las corrompe.

Toda esta información en torno a la mujer y al pecado, en la inmensa mayoría satinado por el barniz de la lujuria, nos lleva a afirmar que en numerosos de estos casos no se ve a la mujer tanto como sujeto propiamente pecador, sino más bien como el catalizador del pecado del hombre a través de su colaboración con el demonio[84].

Todos estos manuales para el cazador de brujas expusieron y enumeraron aquellas características que las definían. Muchas de ellas provienen directamente de la mitología grecolatina, otras de más atrás, de la propia Lilith, y algunas, finalmente, nacieron únicamente del miedo a lo desconocido, a lo diferente.

En el *Directorium Inquisitorum* escrito en 1376 por el dominico catalán Nicolás Aymerich (1320-1399), se establecen tres clases de Brujería: en la primera dan al demonio culto de latría (sacrificando y orando...), la segunda da un culto de dulía o hiperdulía, mezclando nombres de demonios y santos en las letanías. Y por último en la tercera invocan a demonios trazando figuras mágicas y colocando un niño en un medio círculo.

A las brujas, en el *Formicarius* de Johannes Nider, escrito durante el Concilio de Basilea y publicado por primera vez en 1475 (lo que lo convierte en el segundo libro impreso específico sobre brujería) se les «atribuyen actos de antropofagia y también raptos de niños, para cocerlos en calderas y fabricar ungüentos con las partes más sólidas y con las más líquidas llenar botellas u otros recipientes, que bebían para alcanzar el magisterio en la secta» (Caro Baroja, 2003: 134).

Como vemos, entre los crímenes que Jean Bodín atribuyó a las brujas en 1580 destaca el décimo, que encontramos una y otra vez en diferentes tratados: matar a sus semejantes y sobre todo a niños pequeños para hacer conocimientos. Sin lugar a dudas, el más cruel y salvaje de los tópicos asociados a las brujas, las *strigae*[85] y demás mujeres perversas

[84] Como se menciona en el tratado de los inquisidores, los demonios íncubos y súcubos son quienes más colaboran ya que pueden contribuir al nacimiento de personas dadas a la Brujería.

[85] Lo que después, en el folclore decimonónico recogido por los hermanos Grimm, Andersen y Perrault apareció en brujas como la que engaña a los hermanos Hansel y Grettel con la intención de mantener la tradición de comer niños.

relacionadas con la magia es el que las convierte en asesinas de niños, ya sea para alimentarse (las *strigae*), para realizar sus pútridas pociones o sencillamente por maldad. Es el hilo que más directamente relaciona estos personajes con Lilith.

Otra de sus principales y más temidas características es su poder de convicción del que prácticamente nadie está a salvo, sobre todo las otras mujeres, más jóvenes e inexpertas, que para predicadores y moralistas eran las principales víctimas de las *vetulae*, expertas en inducir al pecado a otros miembros de su sexo.

Una de las facetas de la brujería que resulta casi exclusivamente medieval es la alusión constante a la reunión del *Sabbat* o la Misa Negra, conocida y deformada hasta la saciedad:

> La Misa Negra, en su primer aspecto, parecía ser esta redención de Eva, maldita para el cristianismo. En el aquelarre, la Mujer lo llena todo. Ella es el sacerdote, el altar, la hostia de la que todo el mundo comulga. En el fondo, ¿no es ella Dios mismo? (Michelet, 2009: 145).

Para Fernández Álvarez «el *sabbat* era la reunión infernal que realizaban en lugares recónditos los seguidores de Satán para rendir homenaje al diablo y para realizar toda clase de actos inmundos, incluidos la cópula demoníaca» (Fernández Álvarez, 2002: 311).

Esta celebración apareció en un texto por primera vez en un proceso inquisitorial registrado en Carcassonne, Toulusse, entre 1330 y 1340; en este texto se habla de ceremonias y pactos diabólicos que tienen lugar a media noche en los cruces de caminos (siempre tan provistos de significados mitológicos o mágicos), con la sangre como principal lazo de unión, donde se dice que se comían los cadáveres de los recién nacidos, arrancados de los brazos de sus nodrizas por las noches[86]. Hasta qué punto estas confesiones eran ciertas o verdades torturadas confesadas a gritos es uno de los puntos que más ha interesado a autores como Caro Baroja, que aunque no duda de la autenticidad de estos textos sí lo hace de la realidad de la propia confesión, que añadió también nuevos conceptos a la teoría de la brujería, alejándose de los antiguos protectores de la magia para centrarse en el poder e influencia del demonio:

> Las brujas parecen lanzadas a la Demoniolatría de lleno, y sin aludir para nada a las divinidades femeninas como Diana, que antes se decía que eran las patrocinadoras de hechizos y encantos, y se declaran adoradoras del Demonio, un Demonio que aparece en varias formas, pero que en el momento supremo del mito adopta la del macho cabrío. Este animal –como es sabido– siempre ha sido relacionado con ritos sucios y de carácter sexual

[86] En H.Ch. Lea: *Histoire de l'Inquisition au Moyen Age I*, pp. 399-457 (lib. I, caps. IX-XI).

(Caro Baroja, 2003: 128).

A la hora de describir a la bruja, el tema de la edad siempre ha sido un punto clave. Si bien las hechiceras de la antigüedad no eran siempre viejas y feas y su belleza solía ser parte de su poder como sucede con las hermosas Calipso y Circe, esto no es algo que vayamos a encontrar en los tratados de brujería o en la literatura medieval.

A juicio de los tratadistas medievales, al servicio de la brujería poco sirve la inocencia de la juventud pues es la sabiduría y la maldad que dan los años lo que resulta verdaderamente útil para el demonio (Michelet, 2009: 147). Por su parte, para Fernández Álvarez,

> Cualquier vieja que viviera aislada y que, por su propia miseria física y económica, era ya una ruina de mujer, desastrada, desdentada, desgreñada y vestida con harapos, tenía una apariencia tan horrible que al punto como tal se la trataba, tanto más que su propia miseria, sus achaques y sus carencias le hacían comportarse desabridamente […]. Tres adjetivos las acompañan: viejas, feas, desastradas. Niklaus Manuel Deutsch se atrevió incluso a pintarla desnuda. De ese modo, en contraste con una época que gozaba en representar el desnudo femenino en su juventud, todo belleza y armonía, Deutsch nos evoca la bruja tal como se le viene a su imaginación: una imagen horrenda de una vieja desnuda, con el pelo que no son sino greñas que le llegan a media espalda, unos pechos flácidos y un cuerpo lleno de arrugas. Y lo peor es el rostro, gesticulante, como de mujer poseída por el maligno (Fernández Álvarez, 2002: 304).

Sin embargo, la belleza tentadora sí tiene cabida en el ámbito de la seducción infernal pero como parte de las características del propio demonio, según apunta Frugoni: «El travestismo del diablo en una muchacha que, en la biografía de un santo, se aparece en cierto momento para poner a prueba, a dura prueba, la virtud del protagonista, es un tópico» (Frugoni, 2000: 436). Muchacha que, una vez que el hombre cae en la tentación, tiende a revelar siempre su horrenda faz, reflejo de todas las maldades.

Estas tentaciones demoníacas se presentan siempre de mismo modo: hermosas mujeres de piel brillante y larga cabellera, habitual característica de estas situaciones.

Dentro de la literatura, la balanza se inclinó por reflejar el tipo más habitual: la vieja bruja urbana, en una línea clara y, hasta cierto punto, continuada en el tiempo sobre todo en la literatura hispana, que va desde la vieja Dipsas romana hasta la Trotaconventos del Arcipreste de Hita, la Celestina de Rojas –que se ha quedado como la principal representante de su casta– la Camacha de Montilla cervantina, la madre de don Pablos, el Buscón de Quevedo, Fabia en *El*

Caballero de Olmedo, Fátima en *El Trato de Argel*...

La amplitud y variedad de este tipo de personajes da fe del gran arraigo popular de la creencia, pero también de la presencia cada vez mayor de estas mujeres en la vida diaria de la urbe, como nos muestra Fernando de Rojas al retratar a su vieja bruja, la fealdad suma, una vieja puta conocida por sus vecinos, y temida por ellos.

Pero este retrato, que sólo refleja y que no condena, debía ser matizado de cara a la Inquisición y por eso el autor oscila en la fina línea ya comentada entre el humor y el miedo, y afirma que todo lo relativo a los embrujos de la vieja eran burla y mentira:

> Estamos ante el modelo de una bruja urbana, de una hechicera. Pero las más temidas, como más misteriosas y más siniestras eran las brujas rurales. A fin de cuentas, la Celestina estaba relacionada básicamente con las prácticas amatorias, de lo que su burdel era una buena muestra. A las rurales se las vinculaba con otras tareas, más dañinas a la sociedad, como ruina de cosechas, propagación de enfermedades (el mal de ojo) y, por supuesto, los aquelarres, o reuniones orgiásticas con Satán en las noches de los sábados (Fernández Álvarez, 2002: 309).

Este modelo de bruja, como veremos siempre que encontremos un personaje similar en autores como Cervantes, actúa habitualmente en relación al amor o al deseo. El mundo de la Magia maléfica es el mundo del deseo desenfrenado, y casi siempre se trata de vengar una ofensa o recuperar un amor. Como afirma el humanista Marsilio Ficino: "*Tota vis magice in amore consisti*" (*Commentarium in Convivium Platonis de amore*, Oratione Sexta, Caput X)[87]. Ya transmutado el miedo real a la bruja en inspiración literaria fue también inevitable el cambio en el tratamiento del tema. Siguiendo a Caro Baroja, en literatura,

> al realismo piadoso con que algunos autores medievales hablan de brujas y hechiceras, fustigando sus vicios y perversiones sucede un realismo puramente estético casi, en que de modo sólo secundario se condena a aquéllas, las brujas pasan a ser tema de ejercicio literario (Caro Baroja, 2003: 278).

Durante la Edad Media se popularizó en Bretaña otro modelo de bruja que tardó bastante tiempo en integrarse a la mitología europea, mucho más cercana y relacionada con el mundo hebreo y grecolatino que con la cosmovisión celta. Estamos hablando de Morgana o Morgana Le Fey o Le Fée, la hermana del rey Arturo, aprendiz de Merlín, arquetipo fuerte y

[87] La cita completa es: "Sed cur *magum* putamus amorem? Quia tota vis magice in amore consistit. Magice opus est attractio rei unius ab alia ex quadam cognatione nature".

poderoso que presenta una compleja red de relaciones y características que dan lugar a historias levemente distintas recopiladas y narradas durante la Edad Media y la cristianización de las costumbres celtas.

Aunque existe una visión cristiana del hada Morgana, que presenta a ésta como antagonista de Arturo y enemiga de Ginebra, de cara a su relación mitológica con los tipos que hemos estado viendo hasta el momento, nos interesa más el origen y desarrollo originariamente celta del personaje, que será el que entronque con el mito literario.

En los antecedentes galeses del mito, Morgana no siempre aparece con su nombre, pero sí con algunas de sus características. Una de las versiones habla de la diosa Modron, la Gran Diosa Madre, que se casó con el rey Urien y fue madre de Owair, como sucede con Morgana le Fay en *La Morte d'Arthur*. Pero en la tradición de los ciclos artúricos Morgana, hija de Lady Igraine (madre de Arturo) y Gorlois, duque de Cornualles, es la menor de tres hermanas (Morgause, Elaine y Morgana son sólo algunos de los nombres bajo los que aparecen) en un esquema –el trío más o menos poderoso– muy habitual, tanto en la mitología grecolatina como en la celta.

Joseph Campbell opina que Morrigan, la gran diosa de la guerra en la mitología celta es «la misma que en romances posteriores se iba a convertir en la fatídica hermana el rey Arturo, Fata Morgana, Morgan la Fée» (Campbell, 1992: 332), añadiendo:

> La diosa Morrigan, como una aparición del destino procedente de las fortalezas mágicas del Tuatha de Danann, es conocido como Badb, la corneja o la grulla de la guerra, e, igual que otras diosas de los mundos celta, germánico, griego y romano, normalmente aparece por triplicado (Campbell, 1992: 335).

La primera mención a la isla de Ávalon la encontramos en la *Historia Regum Britannie* (1138), de Geoffrey de Monmouth, escrita en latín y traducida al francés por Robert Wace bajo el título de *Roman de Brut* en 1160. Aquí se narra que, tras la batalla contra su hijo Mordred, Arturo se retira a descansar eternamente a la isla, pero no se menciona quién le llevó ni qué sucedió después.

En la *Vita Merlini*, del mismo Monmouth (1150), se mencionan todas las habilidades de "Morgen" enseñadas por Merlín (volar, cambiar de forma, sanar...). Nos cuenta también que es la mayor de las nueve hermanas que gobiernan en Ávalon. Monmouth no menciona en ningún momento el parentesco entre Morgana y Arturo, por lo que no podemos saber si la relación incestuosa que sí aparecerá más tarde es un añadido posterior, aunque podemos

encontrar algunas similitudes con los matrimonios entre dioses hermanos que, como ya hemos visto, conforman en muchos casos la base de la cosmología occidental, por lo que no parece descabellado pensar que este parentesco entre Morgana y Arturo haya existido desde un principio en la tradición oral y que por pudor, religiosidad o juicio moral los autores (Guillaume de Rennes en el *Gesta regum Britanniae* y Monmouth en los ya mencionados) decidieran eliminar este detalle de sus relatos.

El personaje de Morgana terminó el desarrollo pleno de sus características en la época de Chrétien de Troyes, donde ya se la sitúa como hermana de Arturo, en obras como *Yvain, el caballero del león,* donde el papel más destacado de Morgana es el de sanadora. Pero donde con mayor detalle se nos muestra al personaje es en *Le Morte d'Arthur*, la última de las cinco narraciones que conforman el ciclo de leyendas artúricas conocido como la *Vulgata*, cuya fecha final fijan los estudiosos en torno a 1230.

En esta obra, Morgana no es ya un hada que vive aislada y en paz en la lejana isla de Ávalon, sino un personaje destacado y con presencia dentro de la corte de Arturo. Es aquí una mujer fuerte y poderosa, dominada a veces por intensas ambiciones que la masculinizan (ambición, pasión y venganza) y que le otorgan un cariz más oscuro y complejo. Entre otros actos, será esa ambición lo que la lleve a destruir la paz en Camelot al contarle a su hermano el romance entre Sir Lanzarote y Ginebra, con quien siempre ha estado enfrentada, pues representan las opuestas visiones de la mujer: morena frente a rubia, centrada en el poder o en el amor, adoradora de los antiguos dioses frente a cristiana...

La diferencia del poder de Morgana con los que ostentan las brujas en la literatura europea es que poco, o nada, tiene que ver con la visión demoníaca del mundo cristiano, el gérmen inicial de lo que podemos llamar la visión europea de la brujería, entendida como conglomerado barnizado de cristianismo de las tradiciones brujeriles grecolatinas y hebreas. Morgana tiene poder por sí misma –como lo tenían Circe, Calipso, o la propia Medea– sin necesidad de recurrir a ningún tipo de ayuntamiento diabólico. Su poder se desarrolló bajo la supervisión de Merlín, bajo el mando de la autoridad masculina a la que acaba enfrentándose, siguiendo el carmino de la rebeldía marcado por Lilith.

V. EVOLUCIÓN DIACRÓNICA DE LA FIGURA DE LA MUJER PERVERSA DESDE LA EDAD MEDIA HASTA EL SIGLO XIX.

5.1. Narración de narraciones: de Chaucer y los *Cuentos de Canterbury* al Arcipreste de Hita en el *Libro de Buen Amor*.

Según hemos visto en el apartado anterior, el imaginario literario europeo ha establecido desde sus albores una clara línea divisoria entre las dos formas más recurrentes de enfrentarse a la figura de la mujer: santa/prostituta, buena/mala, y en términos religiosos, María / Eva. La mujer honrada y aquella que ha perdido su buen nombre fueron hasta tal punto figuras contrapuestas y enfrentadas que durante la Edad Media se temía que la sola visión de las malas mujeres pudiera desviar a la buena esposa o a la casta hija por la senda del pecado. Por este motivo veremos cómo en los tratados jurídicos medievales, por ejemplo, se marcaban de modo claro y directo, las casas y mancebías en las que había de estar limitado el ejercicio de la prostitución, así como la obligación de llevar una prenda distintiva del oficio (la mantilla corta y encarnada, el famoso "pico pardo" del refrán...) y la prohibición expresa de mostrar cualquier tipo de lujo u ostentación, no fuera que el lograr dinero en un ambiente tan empobrecido como la villa medieval tentara a las demás mujeres.

Esta dicotomía nunca totalmente resuelta comenzó a tomar un nuevo cariz al final del periodo medieval. Los Padres de la Iglesia (por ejemplo, Marbodio de Rennes) hicieron a la mujer sabedora de todas las culpas que sobre sus hombros caían, pero el hombre, cada vez en mayor medida, comenzó a vislumbrar esa amplia gama de grises existentes entre el bien y el mal para, poco a poco, comenzar a reflejar esa riqueza de matices en sus retratos. Destaca en esta línea doctrinal el tratado de Alberto Magno (siglo XIII) *Secreta mulierum et virorum*, donde se destaca no sólo la evidente diferencia anatómica entre uno y otra sexo, sino también la superioridad masculina, pues, por ejemplo: "la mujer es fría y húmeda por naturaleza" (Alberto Magno, 1526: A6-vº), "los signos de la castidad son éstos: pudor, vergüenza, temor cuando camina y habla castamente" o la orina de una mujer virgen es "clara y brillante, aunque siempre de un blanco resplandeciente […] Pues las mujeres corrompidas tienen la orina turbia por la fractura de la pielecilla anterior" (Alberto Magno, 1526: D7-rº). Este tipo de tratados condujo a Juan de Garlandia a elaborar (en ese mismo siglo XIII) un tratado sobre las edades de los hombres: *De sex aetatibus hominis*, donde sólo se habla de la castidad en la cuarta edad (entre los 18 y los 50 años), mientras que en los demás tratados, dedicados a la mujer, los consejos en

esa dirección comienzan al mismo acabar la infancia, es decir, a partir de la segunda edad. Por ello, las lecturas recomendadas a la mujer van destinadas más a adoctrinarla que a educarla en otros aspectos en que sí eran educados los hombres. Para los moralistas, la mujer debe ser ejemplar en su papel en la sociedad (esposa y madre para las seglares; modelo de las reglas conventuales para las monjas). Es más, el tratado de Fray Humberto de Romans (siglo XIII) *Ad mulieres nobiles*, convertía a las reinas, princesas, damas de corte y aristócratas en un modelo moral, por lo que la exigencia debía ser máxima para con ellas.

Obviamente, la mujer literaria no experimentó un cambio sustancial de la noche a la mañana, pero, a comienzos del siglo XV comenzó un periodo de transición en el que incluso aquellas que se salían de lo normativo, las descendientes de Lilith, podían tener motivos que "justificaran" su comportamiento también desde un punto de vista masculino.

Existe en estas comparaciones, por así llamarlo, una gradación de la maldad. La mujer, perversa en esencia, va purificándose y limpiando sus pecados inherentes con la realización de actos puros, o más bien, si logra alejarse del mayor de todos los actos impuros para su femineidad: la carne. Esta representación mítica de la maldad de la mujer y del peligro que su rebeldía supone para el hombre cumplió una importante función durante la Edad Media. En una época oscura, repleta de convulsiones sociales, de complejas formas de comprender la naturaleza, y de una religión que aún mezclaba lo puramente cristiano con las tradiciones más paganas, la representación del castigo que la maldad y la desenfrenada lascivia de algunas mujeres podían provocar era necesario para mantener el orden establecido. Y para llevar a cabo la representación de este mal no había figura mejor traída que la de Lilith, como señala Álvarez de Toledo: «Lilith representa la más remota personificación de la brujería y de todo lo maligno que en la mujer puede verse» (Álvarez de Toledo, 2008: 16).

La mujer sensual, la mujer erótica, entra en contraposición directa con el modelo cristiano de virtud, el modelo masculino de mujer, pues, según Bachofen:

> Si la mujer dionisíaca es natural-erótica, la mujer bíblico-cristiana es eminentemente casera y virtuosa. Pero "virtud" viene de "vir" (varón) y es éste quien logra imponer su propio modelo a la mujer que acabará interiorizándolo (Bachofen, 1988: 262-263).

La primera filosofía cristiana encuentra en la mujer el perfecto chivo expiatorio para todo lo que de malo le sucede al varón. Vicente Romano señala que «este odio contra la carne es el odio contra la mujer. Pero es también el temor a la mujer que se presenta como seductora del hombre. La leyenda de Adán y Eva así lo ilustra» (Romano, 2007: 28). Para Miaja de la

Peña,

> La Edad Media es un periodo viril y por ello la visión que se tiene de las mujeres es consecuencia de su óptica particular en la cual se confunden la admiración, el deseo, el temor e incluso el desprecio. El resultado de esta visión tiende a ser impreciso, deforme y prejuiciado (Miaja de la Peña, 1995: 381).

Pese a lo que podría llegar a parecer, con el cambio de la visión medieval a la Renacentista no desaparece ni la misoginia ni la imagen de la mujer pasa a ser, de pronto, algo puramente positivo. La dicotomía María-Eva seguirá estando presente, aunque este punto de vista irá cambiando y puliéndose en el camino hacia el siglo XVI. Podemos observar esta mayor definición de la imagen femenina que dejará de ser sólo denostada para llegar a causar también admiración en otros personajes, en los lectores y, como veremos en el caso de la Mujer de Bath, incluso en su propio creador, lo que se dará sobre todo en dos autores clave de este convulso periodo existente entre lo medieval y lo renacentista: Geoffrey Chaucer y Juan Ruiz, Arcipreste de Hita.

De algún modo, estos escritores, que se sitúan en la móvil línea que separa lo medieval de lo renacentista, comienzan a asimilar que, tal vez, no todo carácter femenino debe tender inevitablemente hacia alguno de los dos polos: vicio o virtud. La mujer deja de ser pecadora o santa para presentar actitudes más humanas que, en algunos de estos casos, son totalmente justificables para el escritor, como veremos más adelante en la Viuda de Bath.

Ya hemos visto que la imaginería medieval tendió a fundir a Eva, tentada por el reptil, con Lilith, la mujer rebelde, como muestran tanto las diversas miniaturas e iluminaciones de manuscritos del siglo XV como la historia de Melusina[88]. Para Julio Trebolle, «las divinidades destructivas eran concebidas como monstruos o puestas en relación con *víboras* y *serpientes*» (Trebolle, 2008: 122), lo que llevó en más de un caso a la fusión de motivos tan antiguos como la mujer malvada y el pacto con la serpiente: «el pacto con la serpiente simboliza la parábola de la sensibilidad estimulada por la imaginación, algo que según los mitos de la antigüedad el hombre debe a la curiosidad insaciable e imprudente de la mujer» (Vías Mahou, 2000: 18).

Las representaciones del mito literario en la literatura medieval se centraron en dos vertientes básicas: los libros de caballerías y las novelas del amor cortés. Para algunos autores, a la hora de analizar el valor y la veracidad de estas imágenes es importante tener en cuenta, como señala Berta Vias Mahou, que la cultura cortesana de la Baja Edad Media era

[88] Ejemplo de ello son las dieciséis ilustraciones de Guillebert de Mets, *ca*. 1410, que narran el descubrimiento del Secreto de Melusina, en *Le Roman de Mélusine*, actualmente guardadas por la Biblioteca Nacional de Francia.

específicamente femenina, que las novelas estaban escritas para las mujeres nobles y que eran quienes disfrutaban de sus lecturas, habitualmente en grupos.

Existe una notable diferencia entre los tipos representados en las obras del amor cortés y las mujeres de las novelas de caballerías. Como ejemplo podemos observar el comportamientos de dos de la heroínas literarias más destacadas de la Baja Edad Media: Iseo y Ginebra que, sin reparar en convenciones sociales o en mandamientos religiosos actuarán en su provecho para escapar de la estrechez del matrimonio. La psicología y el carácter de la reina Ginebra aparece magníficamente representado en *El caballero de la carretera*, de Chrétien de Troyes, obra perteneciente al ciclo artúrico, en donde se nos muestra a una mujer que maneja a los hombres (Lanzarote y Arturo) a su antojo, como títeres a los que gobierna tirando de los hilos.

Para Vias Mahou: «Iseo no tiene parangón ni con las demás por las que suspiran los caballeros, ni con las esposas fieles. Encarna la pasión misma, indomable, fatal, que ignora cualquier otra ley que no sea la suya» (Vías Mahou, 2000: 32). Al contrario de lo que sucede en las novelas del amor cortés, el sentimiento que representan estas mujeres no es un amor platónico e inasible sino muy carnal, lo que nos lleva a afirmar que gran parte de su poder reside en esa entrega física, cuya sola posibilidad deja al varón tendido a su merced. Como indica Lorenzo Álvarez de Toledo,

> No puede desconocerse que en el seno del medievo se conoció una época receptiva para la afirmación de la libertad sexual de la mujer: fueron el siglo XII y la primera mitad del XIII, hasta que, hacia el año 1253, se produce, en parte por la creciente influencia del pensamiento aristotélico, una reacción furiosa de la Jerarquía católica contra la libertad de la mujer en cualquier orden o ámbito (Álvarez de Toledo, 2008: 59).

Las mujeres del amor cortés son, por el contrario, abstracciones y carecen del encanto psicológico de estas heroínas medievales de carne y tinta. El amor cortés, el que siente Dante por Beatrice, se sublima a medida que la imagen de la mujer apenas entrevista se difumina, se hace más irreal, un concepto, un amor ideal y desnaturalizado y nada afectivo. Este amor inaccesible no plantea problema alguno, pues no compromete a nada y deja al varón la posibilidad de amar siempre una imagen, un sueño que no va a pedir nada a cambio, que no tendrá ni voz ni voto en la historia. Lo contrario de lo que sucederá con estas mujeres demasiado carnales, demasiado reales.

De la eterna dicotomía Eva-María, nacen un sinfín de submotivos de rebeldía-

obediencia, en los que las mujeres se enfrentan al peso del pecado original de dos formas, lavándolo y llevando a cabo una vida perfectamente cristiana, en su acercamiento a ese ideal; o bien colocando por encima sus necesidades e insatisfacciones más inconfesables. Pecando, pero esta vez a conciencia.

Al fin y al cabo fue Tertuliano, en *De cultu Feminarum* (I, I), quien dijo: «Mujer, tú deberás estar siempre vestida de luto […]. Mujer, tú eres la puerta del demonio; tú, que corrompiste a aquél a quien Satán no se atrevió a atacar de frente». Con semejante visión anclada en el imaginario colectivo, la persecución de las brujas, en el plano real y en el literario, como hemos visto, resultó totalmente inevitable.

En oposición a ésta, como señala Miaja de la Peña, está la figura de María:

> En lo bello se dan tres elementos fundamentales: la exactitud o perfección, la proporción o armonía, y la claridad. Esta concepción de la belleza en el plano femenino sólo puede atribuirse a María, la Gloriosa, la cual como Madre de Cristo es inmaculada y perfecta. En ella se combinan las cualidades plenas: por una parte, la obediencia a Dios, la maternidad y por otro, la pureza sexual y la ausencia de vanidad (Miaja de la Peña: 1995, 382).

La mujer real, la mujer terrena, se sabe causante de la caída en desgracia del hombre. Ella es la culpable, como recalcan los estudiosos, de que éste haya perdido la comunión paradisíaca con su creador.

Ambas configurarán los modelos femeninos de la época, y la práctica totalidad de los personajes literarios medievales pueden adscribirse, por así decirlo, a uno u otro bando. Para muchos autores el principal problema estriba en saber cómo distinguir a Eva de María, como muestra Juan Ruiz en el *Libro de Buen Amor*, donde retrata en su recorrido amoroso los distintos tipos y facetas de las mujeres de su época, a las que describe con una enorme riqueza de matices configurando así una visión única, por lo especial, del mundo femenino que le rodea.

Pero resulta difícil para cualquier hombre inmerso en la cultura cristiana del momento, más aún para un representante del clero, dejar a un lado la visión que de la mujer habían promovido los Padres del Cristianismo. Como señala María Dolores Esteva,

> La visión negativa del perfil femenino fue difundida por teólogos y canonistas en una línea eclesiástica de interpretación del mito de Eva. Así como el cristianismo en su esencia dignifica a la mujer, la moral de la Iglesia la vilipendia abiertamente (Esteva, 1994: 157).

Continúa afirmando unas líneas después que a la mujer, según los Padres de la Iglesia, «generalmente se la interpreta como la encarnación mítica de Eva, ese *instrumentum diaboli* y madre de toda la estirpe que se opone escatológicamente a María, instrumento de la gracia divina y corredentora universal» (Esteva, 1994: 157).

Podemos afirmar, en relación a la imagen que de la mujer nos muestra Juan Ruiz, que nos encontramos con una amalgama de modelos que conforman la visión de la mujer que nos ofrece el libro: por un lado la visión externa, que estilística y retóricamente tanto debe al *Ars Amandi* de Ovidio; por otro, la carga sensual y erótica que para muchos críticos como Miaja de la Peña no resulta nada propia de la visión clásica –y aun menos de la cristiana– y está extraída directamente de la concepción mental de lo femenino, que nos muestra además «una nueva oposición en el *Libro de Buen Amor*, la de la concepción cristiana de la mujer (dualidad María-Eva) y la concepción árabe oriental» (Miaja de la Peña, 1995: 389). No debemos perder de vista que, como asegura la autora, la tradición erótica oriental y su goce de la sensualidad física dio lugar a una visión del amor y del cuerpo diametralmente opuesta a la que manejó el cristianismo.

Para Deyermond (1998), el papel de la sexualidad en la poesía peninsular es mucho más destacado, por ejemplo, que en la francesa. Los deseos sexuales son los que muchas veces dirigen al héroe de la historia: «Los autores castellanos eran más groseros que los de los otros países» (Millet, 1994: 287).

A lo largo de una de las obras poéticas más representativas de la literatura medieval española, el *Cancionero General*, encontramos presentes imágenes puramente misóginas y otras que, pese a parecerlo en una primera lectura, tan sólo se acoplan a la mentalidad general del momento con respecto a la figura femenina. Por un lado, Juan de Tapia y Hernán de Mexía, poetas del *Cancionero* afirman que las mujeres son presumidas, venenosas y peligrosas. Este topos misógino es de «resonancia lúdica y cortesana, de liviana trascendencia» (Esteva: 1994,165). Pero por otro lado, contamos también con la obra de Pere Torellas, en las "Coplas de maldezir de mujeres" que es bastante más radical: «Mujer es un animal que se dice imperfecto / procreado en el defecto de buen calor natural» (Del Castillo, 1958: 184).

Todos estos cánones estéticos, según señala esta misma autora, tendrán un papel más que

relevante a la hora de analizar la imagen de la mujer en la literatura renacentista:

> Los cánones estéticos de esta vertiente derivada se encuadran en la línea tópica del amor cortés y caballeresco y toman como resorte paradigmático el *topos* de la *donna angelicata*, siguiendo, en algunos casos, una veta netamente petrarquista (Esteva, 1994: 166).

La belleza física cuando está presente nos acerca a una imagen "cuasi" divina, mientras que su ausencia puede llegar a reflejar en ocasiones incluso falta de bondad y, sobre todo, de virtudes morales, como puede observarse en la representación que de las serranas hace el Arcipreste de Hita. Según esto la mujer hermosa y rubia es angelical (la *donna angelicata*), mientras que la morena representa el pecado y la pasión, lo más oscuro del alma femenina. Esta división que vemos en Juan Ruiz fue popularizada por su coetáneo Petrarca (1304-1374) que popularizó el concepto del ideal femenino en lo que desde entonces se conoce como la "dama petrarquista" que se enfrenta al tópico contrario: la "dama oscura" que se asentará con fuerza en el imaginario literario europeo a raíz de los sonetos shakespeareanos en los que la "*Dark Woman*" se contrapone a la dama retratada por Petrarca como concepto del ideal femenino:

> La morenez unida a una belleza inquietante, en cuanto al retrato, y en lo referente a la etopeya, la sensualidad, la lascivia, la promiscuidad, la infidelidad y también un acopio de "virtudes" que convierten a esta actante en el reverso de la medalla –o el negativo de la película- de la dama petrarquista (Pérez Romero, 1994: 301).

Esta misma mujer morena ha sido comparada por los críticos, tanto con las serranas de Juan Ruiz como con la mujer morena que aparece en algunos de los sonetos de Quevedo. Para la autora,

> Si creemos lo que afirman [los versos del soneto 131 de Shakespeare] –que sólo es negra en sus acciones-, debemos sospechar que la "Dark Woman" debe reunir todo un cúmulo de cualidades psicológicas negativas [...]. Codiciosa, promiscua, mentirosa, perjura y malvada (Pérez Romero, 1994: 309).

Este elemento femenino (la morenez asociada a la maldad o sencillamente a la lujuria), llegó hasta el Romanticismo y Baudelaire, que lo desarrolló en la imagen de la Venus Negra, máxima expresión de la oscuridad pecadora[89]. Este cambio en el imaginario de la figura femenina llevó la literatura posterior a lo que se ha llamado la "ética de ponderación de la mujer":

---

[89] Como hemos visto antes, algunos críticos, como Deyermond, han desatacado el importante papel que la sexualidad tiene en la épica hispánica, lo que nos hace quizá plantearnos que el modelo típico de mujer hispánica –morena, más agreste, tal vez menos refinada– se asocie con la pasión sexual desde la Edad Media, lo que más tarde

> La mujer deja de ser ese *instumentum diaboli* materializado en Eva, para transfigurarse en la visión de lo mejor, es la "obra de Dios" que toma cuerpo en la imagen de la mujer angelical/ virginal a la cual se idolatra, o en la imagen sublime de un hada maravillosa que ayuda y protege al hombre desvalido y solo (Esteva, 1994: 166).

Sin embargo, no todos los cambios en la representación de la mujer responden a esta premisa. Tanto la viuda de Bath de Chaucer como, por ejemplo, Doña Endrina, de Juan Ruiz, son mujeres complejas, con más de un perfil, excepcionales incluso, para sus propios autores.

Empezaremos analizando los pormenores de la primera de estas mujeres, la peregrina Alice de Bath. Es, sin lugar a dudas, uno de los personajes femeninos más anómalos de la literatura medieval europea. Pese a ser la narradora de la historia, lo que supuestamente debería colocarla en un segundo plano, son su prólogo y su propia vida los que ganan un protagonismo absoluto frente a lo que cuenta. Desde el comienzo, vemos que esta mujer no encaja en ningún modelo femenino medieval: es una empresaria moderna, viuda, rica, sin hijos, con un sentido crítico y una capacidad dialéctica sólo superada en los *Canterbury Tales* por la verborrea del Bulero. Es lo que María Beatriz Hernández Pérez llama "la predicadora", quien destaca, principalmente, por su humor que «supone toda una provocación contra el uso ejemplarizante de su vida, que ella tergiversa con toda irreverencia al advertir de su intención lúdica» (Hernández Pérez, 2002: 119).

Esta capacidad discursiva, la envolvente magia de su lenguaje es el elemento clave para la relación que se ha establecido entre la Comadre y la Sirena de Dante (Purgatorio XIX). Sobre el tema, señala Levy: «*a lady who uses the allurements of the flesh, her song, to attract her potential victims to her*» (Levy, 1965: 360). Sus tácticas son, al fin y al cabo, en extremo similares, la canción de una es el discurso de la otra.

Si damos por válida la interpretación que el crítico hace del cuento y la relación que establece entre la Comadre y la sirena dantesca hemos de destacar su análisis del personaje:

> *This romantic heroine not only represents sin itself, but she is also, though Alisoun does not realize it, an image of the Wife of Bath as well –an aging lady losing her attractions, clinging to the few pleasures she can still derive from indulgences in the flesh, and suffering from de illusion of sin, the illusion that she is still attractive enough to ensnare a virile young man capable of gratifying her insatiable appetite for such pleasure* (Levy, 1965: 371).

Para John Mahoney:

---

se recuperó con personajes decimonónicos como la *Carmen* de Bizet.

> *While her narrative of her life with all of her husbands might be as "coarse and shameless" as Professor Curry has describe it, it would be a mistake, within the admittedly questionable attempt at moral judgment of her, to confuse the words of a "sinner" for the words of a heretic* (Mahoney, 1964: 144).

Son diversos los autores que califican a Alisoun como "heresiarca", instigadora o autora del pecado de herejía, debido a lo que algunos han denominado "poligamia en serie". La mujer de Bath se autodefine por su estado civil: viuda, y de cinco maridos, nada menos. Cinco maridos "oficiales" como señala Mahoney:«*others who lived with her, she distinguishes between whoever and how many they may have been and those to whom she was officially married. By the most traditional reading of the term as well as ours, she was nos a bigamist*» (Mahoney, 1964: 146).

Su vitalismo y energía son los detonantes de una sexualidad apabullante, arrolladora y hasta cierto punto intimidante para los hombres con los que está; una vitalidad que desborda al personaje, a quienes la rodean e, incluso, al propio autor, de quien el personaje parece adueñarse. Por ello,

> *When the Wife discusses her five husbands, it becomes clear that though she pretends to live a joyous life, she has been insuccesful, for she has found no husband who could satisfy her. As she quite explicity argues, because of astrological inluences that have conditioned her life (609-612), she has two conflicting tendencies in her make-up which cannot be reconciled. The influence of Mars causes her to desire to dominate her mates, but the influence of Venus causes her to desire to be dominated by a great lover and she cannot find these irrenconciliable characteristics on a single* man (Levy, 1965: 363).

Podemos señalar, siguiendo las afirmaciones de Levy, que todo en la Comadre gira en torno a la necesidad de satisfacer una sexualidad femenina muy poco acorde con los designios normales de la época. Otras opiniones son contrarias a esta idea. Charles A. Owen Jr. afirma que tanto el prólogo como el texto

> *reveal that the Wife of Bath has been on a life-long quest for a real husband and a true lover, and that in both cases the final triumph of the wife is merely nominal, since the final happiness in each case is achieved rather by the wife's submission than by the husbands* (Owen, 1953: 296).

Mientras, otros autores ven poco de original en el cuento de la viuda que para George F. Coffman emplea manidas convenciones del amor cortés.

El tema de la viuda, más o menos alegre, como principal objeto de deseo, aparecerá también en doña Endrina, aunque de una forma menos física que con la Comadre de Bath. Al fin y al cabo, para el

hombre medieval la mujer viuda suele tener muchas más ventajas que la jovencita virginal: ya ha estado casada antes, por lo que ya es conocedora de "los misterios de la carne", pero en relaciones "santificadas por el matrimonio", por lo que mantiene limpia su reputación. También hay que tener en cuenta que muchas de estas viudas de posiciones adineradas, como es Alice, traen consigo una considerable herencia acumulada tras sucesivos matrimonios, lo que hace de ellas un plato de buen gusto para muchos hombres, sobre todo si, como en su caso y el de doña Endrina, carecen de hijos que aportar al nuevo matrimonio.

La Mujer de Bath se presenta ante los lectores y los oyentes de su cuento como una suerte de "mantis religiosa", una amante que desgasta a los hombres (se insinúa en el prólogo que es esto lo que acabó matando a su quinto marido, con el que tiene más de un encuentro que podríamos calificar como de alta violencia física con su potencia y empuje sexual). Una sexualidad que resulta marcada con claridad desde el comienzo, desde la propia naturaleza de su descripción física[90] que para Levy muestra la fuerza creativa del personaje:

> *The precise nature of her wandering is also specified in her physical description, since we are told that she is gaptoothed, an indication in medieval physiognomy that such a person was endowd with a highly sexed nature. This image is reinforced when Chaucer tell us that she knows all that there is to know about the art of love, the old dance of sexual promocuity: "Of remedies of love she knew per chance / For she koude of that art the olde daunce" (475-476). Her wandering, then is a wandering down the sexual path of promiscuous love* (Levy, 1965: 362)

Alice reúne todas las características de la *femme fatal* y, sin embargo, parece que, tanto sus compañeros de viaje, como, sobre todo, el autor la tratan con respeto, incluso con admiración.

Para Harold Bloom lo más destacable del personaje es «la ambigüedad moral de la pasión vital de la Comadre de Bath» (Bloom, 2005: 125) junto con la admiración que el propio Chaucer terminó sintiendo por su creación, que cobró vida propia más allá de su pluma:

> Que el propio Chaucer estaba orgulloso de haber creado la Comadre lo sabemos por su breve y tardío poema a su amigo Bukton, en el que habla de las "congojas e infortunios del matrimonio" y donde la cita como la autoridad:
>
> *La Comadre de Bath te ruego que leas*
> *para que un ejemplo de lo que hablamos veas.*

[90] *There was a housewife come from Bath, or near, Who -sad to say- was deaf in either ear. At making cloth she had so great a bent. She bettered those of Ypres and even of Ghent. In all the parish there was no goodwife Should offering make before her, on my life; And if one did, indeed, so wroth was she It put her out of all her charity. Her kerchiefs were of finest weave and ground; I dare swear that they weighed a full ten pound Which, of a Sunday, she wore on her head. Her hose were of the choicest scarlet red, Close gartered, and her shoes were soft and new. Bold was her face, and fair, and red of hue.* (Prólogo general)

Dios te otorgue una vida que puedas llevar
en libertad, pues llena de trabas la vas a encontrar (Bloom: 2005, 125).

La descripción, física y psicológica, que de ella hace el crítico norteamericano en su *Canon* no deja lugar a dudas:

> La primera vez que nos encontramos con la "digna Comadre" en el Prólogo General a los *Cuentos de Canterbury*, no podemos por menos que quedarnos impresionados, aunque todavía no estamos preparados del todo para el explosivo carácter que aparece en el prólogo a su propio cuento, a pesar de las anteriores insinuaciones del narrador acerca de su exuberante sexualidad. La Comadre es un tanto sorda, por razones que descubriremos posteriormente; sus medias son escarlata; su expresión es altanera y su rostro bello, y hace juego con sus medias. Tiene los dientes separados, lo que en la época era signo de lascivia[91], y ha sobrevivido a cinco maridos, por no mencionar a otros acompañantes, y es una peregrina conocida nacional e internacionalmente, pues en aquella época las peregrinaciones eran el equivalente de los cruceros románticos de nuestros tiempos descreídos. Y todo esto sugiere a una persona que "sin duda conocía todos los remedios del amor, pues en ese juego había sido maestra". Pero su ingenio falstaffiano, su feminismo (tal como diríamos ahora) y por encima de todo su fantástica voluntad de vivir todavía no se han manifestado con toda su fuerza (Bloom 2005: 124-125).

Su prólogo, sobre todo en el modo en el que se dirige a los hombres, por un lado (advirtiéndoles de los sinsabores del matrimonio), y a las mujeres por otro, como congéneres, asumiendo que comparten sus experiencias, recuerda al tono de aquellos libros de la época que reunían "instrucciones prácticas para mujeres" ante la tesitura del matrimonio, y a los que la viuda de Bath parece parodiar. Este prólogo ha sido ampliamente estudiado por críticos expertos como Mahoney para quien

> *Alice's Prologue, even though the first part was added last, represents the intellectual steps and she had taken in her life, her earliest exultations about marriage ingenuous, scripturally controversial, and libertine, her later attitudes cynical and embittered* (Mahoney, 1964: 154).

Es la voz de la experiencia femenina que no se avergüenza de sí misma, ni de sus experiencias vitales –sexuales–. Algunos autores, sin embargo, como William Blake

> veía en ella la Voluntad Femenina (tal como él la llamaba) encarnada. Su comentario sobre el retrato de los Peregrinos de Canterbury es bastante acerbo al hablar de la Comadre, aunque

[91] Más adelante veremos cómo esta característica aparecerá también en el *Libro de Buen Amor* y cuáles parecen ser sus orígenes. Otro punto interesante y estudiado de unión entre el Arcipreste y el autor inglés.

> está claro que ella le daba miedo: 'esa mujer es también un azote y una plaga. No diré más de ella, ni tampoco expondré lo que Chaucer ha dejado oculto; que el joven lector estudie lo que se ha dicho de ella: es tan útil como un espantapájaros. Hay demasiados personajes de esa calaña para lo que conviene a la paz del mundo' (Bloom, 2005: 126).

Una fuerza vital similar será la que mueva al personaje de Juan Ruiz, la viuda doña Endrina, que, sin embargo, se encuentra desde un primer momento mucho más reacia ante un encuentro físico con don Melón (recordemos también que doña Endrina está recientemente enviudada y que el tema de lo moral-socialmente conveniente parece estar más presente –no siempre desde un punto de vista didáctico– en el relato del Arcipreste), hasta que la mediadora Trotaconventos termina por convencerla.

Volviendo a la Comadre de Bath, y a su estado de viudez, como indica Bloom,

> La primera palabra de su prólogo es "experiencia", que ella cita como fuente de su autoridad. Ser la viuda de cinco maridos sucesivos, ya sea hace seiscientos años o ahora, otorga a una mujer una cierta aureola, hecho del que la Comadre es bien consciente; pero jactanciosamente se declara ávida de un sexto marido, al tiempo que le envidia al rey Salomón[92] sus mil compañeras de lecho [...]. Lo que es impresionante de la Comadre es su energía y vitalidad sexual, verbal, polémica (Bloom, 2005: 126-127).

Desde el punto de vista del análisis social, para Sola Buil, la Mujer de Bath «no es un símbolo de la discordia femenina frente a su sumisión por la visión masculina, sino que apela en una ampliación de su querella a un respeto por las necesidades individuales dentro de las exigencias colectivas» (Sola, 1981: 78). Ella ha dejado claro desde un principio que es el solaz físico, no el amor, o la propia estructura matrimonial, lo que la ha impulsado a tener tantas parejas. Para ella, amor y sexo poco tienen que ver para la mujer, y se muestra mucho más interesada en el segundo como medio para alcanzar la felicidad que en los esquemas establecidos de comportamiento social en torno al matrimonio. Para Sola Buil está claro que la Comadre desarrolla la idea del amor como un gran deseo de gozar del placer carnal dentro del matrimonio (Sola, 1981: 86).

En Alisoun, el amor y el sexo parece tener poca o escasa relación. «Desde esta perspectiva la Mujer de Bath está más interesada en el sexo como meta de la felicidad que en el amor como esquema de comportamiento social» (Sola, 1981: 95). Como indica Levy

[92] "Of whiche I have pyked out the beste, Bothe of here nether purs and of here cheste" (v.45-46).

«*perverting the purpose of marriage as a mere excuse for indulgence in the pleasures of the flesh*» (Levy, 1965: 369).

Dentro de su prólogo podemos intuir una crítica mordaz a la Iglesia y a esa escala de perfección moral en la que tantas veces queda fuera la mujer, sobre todo si ésta da muestras de algún tipo de deseo físico, como sucede con el personaje. Para Bloom,

> Lo que ofende a los moralistas de la Comadre es simplemente su poderosísima personalidad [...] Aunque la Comadre acepta las ideas de la Iglesia por lo que se refiere a la moralidad, existe en ella un profundo impulso que disiente del parecer de la Iglesia. Una escala de perfección que coloque la viudedad por encima del matrimonio, tal como hacía San Jerónimo, no tiene sentido para ella; y tampoco comparte la doctrina según la cual las relaciones sexuales maritales son santificadas sólo con la finalidad de engendrar hijos (Bloom, 2005: 128).

En el otro vértice de nuestro análisis, la figura femenina general en el *Libro de Buen Amor*, si bien no encontramos en un único personaje, las características representativas de la mujer fatal, de Lilith y Eva, sí podemos trazar un triángulo femenino a partir del cual se compone para el Arcipreste la nueva visión de la mujer prerrenacentista: doña Endrina, Cruz Cruzada y las serranas[93].

Estas tres mujeres (tomamos a las diversas serranas como distintos matices con una sola faz), pertenecientes a distintos estamentos sociales, con distintos niveles culturales, diferentes características físicas, psíquicas y emocionales reúnen en sí mismas lo que se ha llamado el cuadro social del *Libro de Buen Amor*. Siguiendo el apunte de Fernando Lázaro Carreter, no hemos de olvidar que el agrupamiento de distintos tipos, femeninos en este caso, es muy del gusto de la Edad Media:

> Tipificación enteramente semejante a la de nuestro Arcipreste es la que Boccaccio realiza en su *Decamerón*: mujeres de toda condición sacan a relucir sus flaquezas en las páginas de este libro (Lázaro Carreter, 1951: 219).

Es importante tener en cuenta, como señala Vicente Reynal que «Juan Ruiz, en el enfoque y perspectiva de la mujer, sin dejar de ser medieval, se adelanta, en aliento, espíritu y aspiraciones, a la época que se estaba dejando sentir y que algunos ya presagiaban, el Renacimiento» (Reynal, 1991: 18). En España será el Arcipreste el encargado de inaugurar lo que Reynal denomina la "mirada cristalina" hacia la mujer, a la que considera buena más que mala, y no necesariamente inferior al varón, lo que llama aún más la atención. El propio autor escribe «Si Dios, quando formó el omne, entendiera / que era

---

[93] Dejamos de lado la figura de la Trotaconventos porque ya fue mencionada en el capítulo anterior y al ponerla en relación con las otras brujas literarias desde Ovidio hasta Fernando de Rojas ya explicamos sus características.

mala cosa la muger, non la diera / al omne por compañera, nin d'él non la feziera; / si para bien non fuera, tan noble non saliera» (e. 109).

En esta línea de análisis nos encontramos en primer lugar con el personaje de la Panadera Cruz, mujer a la que, según Vicente Reynal, el autor define como complemento del varón. De ella dice que presenta un físico irresistible, además de una conducta sospechosa o claramente irregular, que «vendría sin duda a conocer luego nuestro protagonista, pues añade que era "non santa"; se enteraría después, al averiguar que era de conducta liviana, "sandía" (112c) o alocada, añade» (Reynal: 1991, 45). Sin embargo, el amante Arcipreste, apabullado por esa belleza física desbordante, no parece reparar en ello. En cuanto a la actitud de Cruz, de la que las expresiones eufemísticas del autor parecen indicarnos que es prostituta, digamos "ocasional" ("senda por carrera" 116 bc), se asemeja bastante a la conducta del hombre del momento, no pierde la oportunidad de lograr un gozo momentáneo, sin mayor complicación. Ante esta actitud, el autor «no condena a la mujer, la comprende y se percata de que cumple un oficio que, al practicarlo ella y hasta buscarlo, al poeta le parece, sino laudable, al menos aceptable, pues lo juzga digno de cantarse aunque sea con guasa» (Reynal, 1991: 48). No obstante, podemos apuntar que, por tratarse de un *cantar cazurro* inserto en el *Libro de Buen Amor*, predomina sobre todo lo jocoso, pues este Cantar nos cuenta cómo el mensajero enviado para mantener relaciones con la Panadera Cruz pasa a ser su amante, convirtiéndose así casi en una parodia de los consejos ovidianos sobre el amor, en donde el empleo de un intermediario (o intermediaria) es fundamental para conseguir a la persona deseada.

Por otra parte, el tratamiento legal y el reflejo literario de la prostitución vivió importantes cambios durante esta época y parte de este cambio apareció reflejado en el *Libro de Buen Amor*, así como en diversos textos legales, de ellos el más conocido es el *Compendio y Sumario de Confesiones y Penitentes* de 1579, en donde podemos observar una clara ambivalencia hacia esta figura femenina: o es algo negativo y reprobable, que debe combatirse por los poderes públicos, o –haciendo hincapié en la tradición evangélica– la prostituta es alguien tentadora y pecadora pero que también puede convertirse e incluso alcanzar la santidad. La prioridad en este caso pasa a ser salvaguardar la honra de la mujer honesta apartando a la prostituta de la sociedad, permitiéndola tan solo ejercer y vivir en determinadas áreas de la urbe, además, como hemos visto al comienzo del capítulo, deben ser fácilmente reconocibles (no pueden hacer ostentación de riqueza y deben llevar un distintivo visible), entre otros motivos para que las mujeres honradas no se vean asaltadas por las libidinosas intenciones de los hombres.

Aunque Cruz no se acerca a la mujer ideal que describen el dios Amor y Venus para el protagonista, sí reúne algunas de las cualidades imprescindibles que para Juan Ruiz debe reunir una mujer:

> Para el Arcipreste hay una serie de rasgos fisiológicos femeninos, que vienen a tipificar a la mujer del momento, aunque pudieran servir para otras muchas épocas. Afirma de ellas que muchas veces están deseando que el varón les diga o proponga aquello que quizás de

> momento le van a negar, pero que si se le insiste, se lo concederán y a que ellas prefieren ser "forzadas" o presionadas y que el varón sea "apercibido" o decidido, no tener que decirle: '¡Faz tu talante!' (e. 631) (Reynal, 1994: 80).

Pese a que la comparación puede resultar atrevida, son las serranas del Arcipreste, dueñas y señoras de la sensualidad y el primitivismo, quienes guardan un parecido mayor con la Viuda de Bath en cuanto al carácter y filosofía vital, más aún que la comedida doña Endrina que como buen dama de la época parece más preocupada por las habladurías y rumores. La mujer serrana, la vaqueriza, es una joven "traviesa" que invita al protagonista a "luchar". Esta similitud de la lucha cuerpo a cuerpo con la actividad sexual aparecerá de forma habitual en la literatura medieval, como hemos visto al hablar de uno de los esposos durante el prólogo al cuento de la Mujer de Bath. En el *Libro de Buen Amor*, tanto la Chata como la Gadea están descritas como mujeres agresivas tanto en el sentido físico como en el amoroso. Alejadas de los cánones del momento, las serranas son mujeres abiertas, extrovertidas y activas que toman las riendas en estas situaciones amorosas. Para Reynal, ambas, la Chata y la Gadea son «la personificación del instinto primigenio sexual sin refinamientos ni tapujos, cualidades que tanto atractivo podían ofrecer al varón», mujeres que al estar más en contacto con la tierra son más fogosas: «El Arcipreste nos está insinuando que son más sexuales que el mismo varón, pues están más arraigadas a la naturaleza» (Reynal, 1991: 121).

Según señala Miaja de la Peña, Juan Ruíz incluye elementos «que nos llevan a pensar en su aceptación de una nueva concepción del amor como algo sensual y placentero, especialmente cuando a sus dueñas y doncellas las describe como frutos apetecibles aunque perecederos» (Miaja de la Peña, 1995: 390).

Entre todas estas mujeres complejas, vivas, sumisas y salvajes que nos ha presentado el Arcipreste, eran bastantes las que se daban a la que se solía llamar una vida "relajada" o "alegre", aunque como señala Reynal, «todas aparecen, exceptuándose algunas serrana, muy dueñas de sí y conscientes de su valía personal» (Reynal, 1994: 190).

La descripción física de las serranas (e.1012-1019) es radicalmente opuesta a la que hace el autor siguiendo los cánones de la belleza preceptiva clásica (cabello claro, frente amplia, cejas apartadas, ojos grandes y labios finos) que atribuye a las dueñas y doncellas (e. 431-435) frente a la talla grande, el cabello rojo o negro, las cejas anchas y negras, los ojos hundidos y rojos y los pechos grandes y caídos que caracterizan a las serranas cuya grotesca desproporción choca con la armonía clásica y la belleza de las damas de alta cuna.

Contraria a éstas, la personalidad de doña Endrina se acopla en mayor medida a los tópicos de la época: no piensa ceder en un principio a los requerimientos de don Melón, no quiere hablar con él a solas, cuida mucho su fama y no desea abandonar la viudez para volver a casarse. Pertenece más al prerrenacimiento en lo puramente físico y en lo circunstancial (las sensaciones y sentimientos que su presencia provocan en el poeta) que en la construcción de su propio carácter.

La viuda requerida que no cede fácilmente a las peticiones se enfrenta directamente al otro tipo de viuda que está deseando abandonar de nuevo este estado para volver al matrimonio:

> *As Alisoun knows from experience, the true fruits of marriage are described neither in Jerome nor in the deportment books but are set in the marriage bed. Its important spoils for her are neither children not sensual gratification but independence. Marriage is the key to survival, ant that is what Alisoun seeks and finds [...]. The lesson that Alisoun has learned is obvious: marriage is contracted for money, is equivalent to the attainment of honour, respect and independence* (Carruthers, 1979: 214).

Para Bernard Levy, sin embargo: "*The Tale must be interpreted as a projection of her own fantasy of wish fulfillment "in which an old woman like the Wife os Bath wins a Knight who is handsome and sexually viriless"* (Levy, 1965: 359).

Mientras avanza con su defensa del matrimonio, la narradora expone su punto de vista a un auditorio (recordemos que junto con los seglares viajaban otras mujeres religiosas y miembros del clero) que debía encontrarse tan apabullado como sorprendido:

> *Myn housbonde shal it have bothe eve and morwe,*
> *What that hym list come from forth and paye his dette.*
> *And housbonde wol I have, I wol nat lette,*
> *Which shal be bothe my dettour and my thral,*
> *And have his tribulation withal*
> *upon his flessh, whil that I am his wyf.*[94]

Y hace especial hincapié en el "nosotras" de quienes dice "debemos ser libres" (Chaucer, 1978: 571), describiendo su propia personalidad en la narración del cuarto marido: "joven y apasionada, turbulenta, fuerte, obstinada y festiva como una cotorra" (Chaucer, 1978: 579) y señalando la importancia del punto de vista a la hora de enfrentarse a una narración: «Es imposible que un estudioso hable bien de las mujeres [...]. Si las mujeres hubiesen escrito tantas historias como estos estudiosos enclaustrados, habrían relatado más perversión por parte de los hombres que buenos hecho realizados por los hijos de Adán» (Chaucer, 1978: 593).

Sola Buil recalca que «si vemos inmoralidad y descaro en Alison ambos comportamientos se explican y hallan su origen en la propia inmoralidad del sistema social que obliga a la mujer al matrimonio convirtiéndola en un objeto de cambio» (Sola, 1981: 90). Al fin y al cabo la Comadre de

[94] *Mi esposo lo tendrá mañana y noche, siempre que lo quiera y venga a "pagarme" lo que me adeuda. No seré yo quien le detenga a toda costa. Debo tener un esposo que sea tanto mi deudor como mi esclavo; y, en tanto que yo sea su esposa, él tendrá su "tribulación de la carne".*

Bath tiene muy claro que, como mujer, es un objeto social cuyo componenete principal es el sexo.

Más adelante el crítico afirma que el parámetro regular mujer joven-marido viejo, tan recurrente en la historia de la literatura, no sería un dato de información funcional si al lado de la "mujer joven" no encontráramos los apelativos "mujer bella" y "mujer sexual".

La soberanía –sexual principalmente– es su argumento de base: «*the sovereignty of the woman is essential to the atteinment of happiness in love and marriage*» (Levy, 1965: 360).

De la mano del quinto esposo, Jankin, Alison recorre la historia de la perfidia en la mujer, ya desde Eva –«He ahí un texto que dice en forma explícita que la mujer fue la perdición de todos los hombres» (Chaucer: 1978, 593)–, Dalila, Deyanira, Pasifae, Clitemnestra... Una enumeración tal que hace que pierda los estribos y, al estilo de las serranas del Arcipreste, acabe saltando sobre el hombre para golpearle y arrancar las páginas del libro. Un ataque de rabia que supondrá el final de las disputas y las peleas y la total entrega, por parte del marido, del gobierno de la casa a su mujer, la mejor elección posible según pretende ilustrar la moraleja del cuento que nos narra. Para Bernard Levy

> *The revised dilemma of the Tale derives […] from the antifeminist writings of the sort that Alisoun's fifth husband plaguen her with […]. Moreover, the wife has converted the knight to the female role in the marriage relationship, the same relationship that the Wife of Bath wished to achieve in the dominations of her husbands* (Levy, 1965: 367).

Para concluir, podemos afirmar que en el cambio existente entre el imaginario femenino medieval y el renacentista se dan pequeñas variaciones, matices que perfilan la imagen de la mujer como algo más complejo de lo que la literatura y el mito habían reflejado hasta el momento. Los autores medievales que narraban la maldad en la mujer, que escribían sobre las descendientes de Lilith y Eva, se anclaban a esa perversión innata de lo femenino: la mujer nace mala porque nace pecadora, y sólo si se redime y se dedica a la maternidad y el matrimonio puede alcanzar una cierta perfección virginal. Sin embargo, en el renacimiento las mujeres perversas siguen estando muy presentes, como lo estarán, desde el arquetipo, en toda la literatura posterior. Pero esa maldad ya no es inherente, no es algo predestinado. La mujer que es mala, frívola, coqueta o casquivana lo es, en la gran mayoría de las veces, por elección. Ella elige ese camino, lo que abre un sinfín de puertas psicológicas en las que, hasta el momento, casi ningún autor había llegado a adentrarse más allá de algunos lejanos ejemplos de la literatura grecolatina.

La figura femenina adquiere, con la libertad renacentista, su propia libertad. El cambio de perspectiva, desde el teocentrismo al humanismo, tiene su propia repercusión en la visión que de la mujer dan estos autores. La hacen más libre, pero también más perversa. Porque si es mala, si encarna las características de la mujer fatal es porque ella así lo ha decidido, no porque el destino, dios o su naturaleza no la dejen otra opción.

5.2. Boccaccio: adúlteras y monjas en el *Decamerón*.

El Renacimiento es ante todo una época de cambio en lo que respecta a la imagen que el hombre tiene de sí mismo y del mundo que le rodea y que empieza a percibir como algo que se puede moldear, alterar desde su propia intención. Es del todo inevitable que este cambio de visión implique y afecte a la concepción de lo femenino que se plasma en el mito, en el arte y en la literatura. El Humanismo significó un cambio en la medida de las cosas, la divinidad no era ya el centro de todo y el hombre comenzó a entender que la religión como única vía no podía ser la respuesta a cada una de sus preguntas.

Aunque más lento, el cambio de concepción con respecto al paradigma femenino es también visible en el comienzo de la fractura de la dicotomía judeocristiana Eva-María, pese a que tardará todavía siglos en atenuar su presencia simbólica en el arte occidental debido al sistema religioso establecido. De la brecha abierta entre los dos modelos surgen decenas de matices, nuevos perfiles de mujer que no pueden ya reducirse sencillamente a “buena” o “mala” porque ahora además sus creadores explican no solo los actos pérfidos que pueden cometer sino también los motivos y las causas que las conducen hasta ahí:

> *Antifeminism makes minor appearances throughout the book, in Filomena’s and Elissa’s respect for the proper ecclesiastical order of the sexes, in the proeamial acceptance of lay women’s cloistered existance within the patriarchal households of the times, in the “windy noodles” of Madonna Lisetta (IV. 2), Agnesa (VII. 3), Cesca (VI.8), etc, and in the sexual insatiability of Masetto’s monastic clients (III.II).*(Millicent, 2006: 129).

Y aquí es donde la adúltera perversa puede llegar a convertirse en la insatisfecha y frustrada mujer que termina siendo “arrastrada” a la infidelidad por causa de las circunstancias.

En este punto, la diferencia general entre Boccaccio y los autores anteriores a él es la falta de juicios (no solo de prejuicios) por su parte. El poeta florentino observa la sociedad que le rodea y la retrata con una cierta tragicómica fidelidad. Como señala Joaquín Arce, la obra de Boccaccio se considera de gran importancia a la hora de establecer las costumbres y las formas de la época que retrata, y se supone que esto se extiende también en lo que a las mujeres se refiere (Arce, 1976: 85-91) .

Así, pese a derrochar en multitud de cuentos juicios duros y sarcásticos sobre todo hacia la casta religiosa de la Italia medieval, son poco habituales los juicios de valor negativos que entren a considerar la actitud y las obras de las mujeres desde el punto de vista de lo

teológicamente bueno o malo.

De tal modo, podemos reforzar el argumento anterior afirmando que no será perversa la mujer que, instigada por la falta de apetito sexual del marido, vea abocados sus instintos al adulterio, sino aquella que, por no saber mentir adecuadamente o por falta de previsión, ponga en peligro manifiesto la honra y el apellido familiar.

La intención del autor a la hora de escribir el *Decamerón* es clara, esta es una obra escrita para instruir a las mujeres en el arte de la seducción:

> Las creaciones literarias de Boccaccio, de todos modos, tienen una indudable orientación femenina, no ya sólo por haber escrito un tratado en latín en honor de las más insignes mujeres o por haberlas denigrado en el italiano de su *Corbaccio*, sino por haber compuesto además un poema juvenil, *La caza de Diana,* celebrando sólo a las más hermosas damas de la corte napolitana, y por estar los cuentos de su *Decamerón* precisamente dirigidos a todas las "graziossime donne" (Arce, 1975: 77).

Y no debemos perder de vista la intencionalidad a la hora de analizar los cuentos que la componen, pues será este cambio de interés lo que ayude a la transformación del mito, donde empezamos a poder percibir la definición de sus contornos, no ya únicamente como un modelo de mujer monstruosa por lo perverso que habita en ella, lo sepa o no, sino como una mujer real que toma decisiones y actúa de forma perversa con una intención determinada y en su propio beneficio.

No podemos acercarnos a la concepción del mundo de Boccaccio sin visitar brevemente a las dos figuras más influyentes en su obra y en cuya trinitaria compañía germinó la semilla del cambio humanista: Dante y Petrarca.

Pese a que no corresponde a este espacio ahondar en la íntima relación existente entre la obra del poeta italiano y su más venerado maestro Dante Alighieri, que es extensa y detallada, sí hay que tenerla en cuenta al analizar los paralelismos existentes entre las obras de ambos hombres[95].

Como se ha repetido en numerosas ocasiones, los temas tratados por ambos (el pecado y la inestabilidad social de la degradada Italia medieval) son similares pese a diferir en el punto de vista: mientras Dante nos presenta a los pecadores ya condenados recibiendo su castigo y nos narra la historia desde esta situación, Boccaccio muestra en primer lugar la motivación que lleva al pecado, una motivación real y palpable, centrada en la vida del hombre

[95] No en vano, fue el propio Boccaccio el primer encargado de escribir la biografía del autor de la *Divina Comedia*, al que en todo momento reconoció como maestro y fuente de inspiración.

y sin la inferencia del poder espiritual. El castigo, si es que llega, es más humano que providencial, aunque en más de un caso puede no llegar nunca de modo que el pecador disfruta intensamente de su pecado, al menos mientras está vivo.

Nos interesa especialmente en este punto la visión de la mujer que Boccaccio tomó de su maestro. No es la mujer divina, la "donna angelicata" la que atrae su atención, la mujer más destacada e importante de la obra dantesca, que se comunica con el poeta únicamente después de la muerte porque, como señala Janet Levarie Smarr «*but the middle works [from Boccaccio's] show that women do not have to be dead to be worth listening to*» (Smarr, 2006: 37).

Hay tres figuras femeninas cuya sombra llegará al *Decamerón*: la Sirena, Medusa y Francesca[96]. Las dos primeras, criaturas ctónicas, son claramente amenazantes, figuras destructivas y negativas para el hombre desde el inicio del mito. La última representa la encarnación de ese peligro en la mujer moderna, la mujer real que Dante observó destrozar y arruinar familias enteras por dejarse arrastrar por la lujuria y que de este modo acabaron en el segundo círculo del Infierno. Todas ellas representan el peligro para el hombre y, por tanto, también para el poeta:

> *The danger of listening to Francesca or of looking at the Medusa is a specifically feminine danger that impedes the poet's progress by "petrifying" him in a kind of poetry that does not move beyond human desire into de realm of divine* (Gambera, 2006: 45).

En el Canto V del Infierno, Francesca se nos presenta en el círculo de los lujuriosos junto a Semiramis, Cleopatra, Helena o Paris. La esposa de Giangiotto Malatesta aparece en compañía de su cuñado Paolo, con quien cayó en el pecado del adulterio tras leer cómo el caballero Galeotto incitaba a Lanzarote y Ginebra al mismo destino. En la narración de la condenada se repite la idea de culpar al escritor y absolverse a sí misma («Galeotto fue el libro y quien lo hizo» v. 137). Hemos de señalar ademas que

> *for Dante and Boccaccio (and for Chaucer as well) the relationship between the lovers in the text becomes a warning figure for the relationship that might develop between the reader and the text* (Duyos Vacca, 2006: f 177).

Al fijar el punto de unión en la penitencia infligida por el pecado cometido, podemos

[96] Podemos contraponer esta trinidad del mal y el pecado a las tres figuras femeninas positivas que habitan la *Comedia*: la Virgen María, santa Lucía y, por supuesto, Beatrice.

poner en relación la historia de Francesca y Paolo con el cuento octavo de la V Jornada del *Decamerón*, donde Anastasio degli Onesti observa el castigo que una y otra vez el caballero inflige a la dama que le rehusó, a la que da caza por el bosque y despedaza con la ayuda de sus diabólicos perros en un círculo infernal muy del gusto y estilo dantescos. Como señala Diana Duyos, además:

> *Boccaccio's depiction of the women's predicament in Decameron V. 8 and Francesca's dilemma in Inferno 5 reveals his uneasiness with the premises that underlie the irrelevance of female desire in a male-centered society* (Duyos Vacca, 2006: 177).

De igual modo, a través de la línea temática que relaciona la violencia y el deseo con la mujer silenciada y la mutilación física, podemos poner este relato en relación con la truculenta historia de Filomena narrada en la *Metamorfosis* de Ovidio (6,424-674)[97].

Como figura terrorífica tenemos a la Medusa dantesca, de quien Boccaccio tomó algunas características para el furibundo discurso antifeminista del escolar (VIII, 7). En este relato hay quien, debido a la ira del discurso, la reacción excesivamente punitiva y la gráfica descripción de las heridas, ha querido ver al propio Boccaccio representado en el estudiante. Sin embargo, para Marcus Millicent:

> *Given the misogynist's taste for rigid, universal formulations, its difficult to believe that Boccaccio could entertain the virulent, autobiographically motivated antifeminism of* Decameron *VIII.7 at the same time that he endorses the philogynous principles governing the framestory and many of the other tales* (Millicent, 2006: 131).

Para autores como John Freccero (1986) el tratamiento de la Medusa en Dante «*points out that the Medusa can represent a specifically feminine threat that encompassed fascination with both the female body and love poetry*» (Gambera, 2006: 45).

En el Purgatorio dantesco encontramos otra figura relacionada íntimamente con la Górgona y que, al igual que esta, representa el peligro y la amenaza que ejerce la fascinación sexual sobre los hombres: la Sirena: «*John Freccero notes that the Medusa herself was categorized as a Siren in ancient mythology, thereby connecting her to the Siren of* Purgatorio *19 (127)*» (Gambera, 2006: 47). Como señala más adelante, la visión de la Sirena, y en concreto de su vientre es profundamente negativa: «*The scene with the Siren in* Purgatorio *19*

[97] Ovidio relata la violación de Philomena por su cuñado Tereus, quien le corta la lengua para que no cuente su crimen, la encierra y dice a su hermana Procne que ha muerto. En venganza, cuando esta se entera, desmembra y mata a su propio hijo para dárselo de comer a Tereus.

follows the initial pattern of “devaluation” and “punishment”. The ugly stench from Siren’s “belly” can be read as a sign of her castration and thus of her essential feminity» (Gambera, 2006: 51).

Es en este punto donde encontramos la mayor diferencia entre ambos autores: mientras que Dante mira el cuerpo femenino con una clara sensación de amenaza, el narrador Boccaccio se refiere a él con cercanía y calidez en la mayor parte de las ocasiones, en las que la descripción física suele navegar hacia el erotismo, pasando de largo por la repetida tradición de hacer referencias negativas al olor, a los humores del cuerpo femenino, que ahora tiene un poder palpable, un poder real y visible incluso para el más enconado misógino de sus personajes, el escolar, que con la visión del cuerpo desnudo de Elena olvida momentáneamente su plan de venganza: «*Where Rinieri is concerned, the two battling forces are not really opposed at all, since both arise from a single, libidinous source: his pity comes from carnal desire, while his vengeance comes from its blockage*» (Millicent, 2006: 137).

La diferencia con la mujer de Boccaccio reside en que ella no utiliza su sexualidad para controlar al hombre mediante el miedo de este a lo desconocido, hacia el otro, sino que utiliza el sexo para despertar el deseo, la codicia, no existe ya un terror real y el monstruo ctónico comienza a realizar su metamorfosis en la terrible seductora.

Sin embargo, el abismo aparentemente abierto entre ambas concepciones femeninas llegará a la narrativa boccacciana en la piel de uno de sus personajes más peculiares, María Fiammetta en cuya creación encontramos una mixtura casi perfecta (que tardará tiempo en volver a aparecer en la historia de la literatura con semejante riqueza de matices) de ambas visiones, la dulce Laura petrarquista y la dantesca divinidad de Beatrice junto a la mujer carnal y libidinosa con la que convivió la obra del poeta florentino y que analizaremos con más detalle posteriormente.

A lo largo de la historia de la teoría de la literatura la figura y la obra de Boccaccio han sido analizadas como ejemplos destacados del feminismo casi tantas veces como de la misoginia, sin que en demasiadas ocasiones se entrara a valorar el punto medio, es decir, el de un autor y una obra que nace en un espacio cambiante y que refleja una realidad plural donde conviven las nuevas costumbres con el pensamiento tradicional de origen religioso. Y, aunque está claro que a lo largo de los múltiples y variopintos cuentos que pueblan el *Decamerón* podemos encontrar sobrados ejemplos para reforzar cualquiera de las dos visiones, quienes suscriben la idea de que Boccaccio es un autor feminista adelantado a su tiempo señalan que, contrariamente a otros libros dedicados a los hombres sobre el arte de seducir mujeres, nuestro

autor dedica como ya hemos visto su *Decamerón* a las damas para enseñarles el complejo arte de la seducción.

Por otro lado, la mujer en los cuentos reivindica su lugar en el juego amoroso apareciendo como protagonista, narradora y actante, propugnando así un erotismo individualizado, donde a menudo busca y logra romper los códigos morales, feudales y patriarcales que invaden las relaciones entre ambos sexos. No por esto queremos decir que el *Decamerón* sea algún tipo de obra feminista en absoluto, en una atenta lectura podemos encontrar un buen número de lugares comunes adscritos a la misoginia que también encontraremos en el *Corbaccio* y en otras obras del autor. Para Guyda Armstrong: «*Perhaps the most revolutionary aspect of Boccaccio's exercise in the antifeminist genre in the situation of the misogynist polemic within a "realistic" narrative frame*» (Armstrong: 2006, 87).

Para Armstrong queda claro que en este preciso punto, la visión femenina, sí podemos hallar elementos comunes entre los cuentos del *Decamerón* y la obra que más vitupera a las mujeres en la bibliografía del autor italiano: el *Corbaccio*. Según señala más adelante, refiriéndose al relato décimo de la Jornada V, donde hallamos algunas de las características definitorias de la mujer fatal:

> *The wife in the novella embodies many of the antifeminist common places of the tradition: she is* sexually voracious *(but unsatisfied by her husband); she* nags and torments her husband*; and she has a* accomplice *an older bawd who encourages her in her pottings to take a lover* [...]. *These elements include, for example, a sexually incontinent o deceitful woman as protagonist, and antifeminist* topoi *such as the* insatiable sexual appetite of women*, their incessant nagging, their lying, and the conspiracy of females. In the tales which deal directly with the sexual act (V.10 and VII. 2), the latter is presented as unnatural and perverse with clear implications of sodomy* (Armstrong, 2006: 101-102).[98]

Quienes defienden una visión más moderna y sin juicios morales de la mujer en Boccaccio destacan el hecho de que todo lo narrado se observa desde la tolerancia: «*Female erotic appetites are wittily defended by Madonna Filippa (VI.7) who is happy to share her sexual wealth*» (Millicent, 2006: 129). Y de este modo defiende el autor lo poco lógico de aplicar a Boccaccio una actitud virulentamente antifemnista porque si asumimos la trayectoria cultural y el peso de muchas de las afirmaciones o lugares comunes que encontramos aquí, la idea de que la misoginia del cuento se sitúa dentro de la tradición literaria y como premisa inicial para el narrador cobra relevancia y el debate está, desde mi punto de vista, fuera de

[98] El subrayado es mío.

lugar:

> *Given the misogynist's taste for rigid, universal formulations, it is difficult to believe that Boccaccio could entertain the virulent, autobiographically motivated antifeminism of Decameron VIII.7 at the same time that he endorses the philogynous principles governing the framestory and many of the other tales* (Millicent, 2006: 131).

Como ha quedado patente, la realidad de la época pemitió mantener tópicos adscritos a la *femme fatale* que hemos visto frecuentemente hasta la Edad Media y matizarlos y ampliarlos con las nuevas características que le aplicaron los hombres del Renacimiento. La más habitual será la mujer víctima de su propio deseo desenfrenado que, amparada por la lujuria, suele llevar la iniciativa (II.2), engaña al marido (VII. 7) y se da a la pasión sin rubor alguno (IV. 10). No habría gran diferencia con otras mujeres igualmente invadidas por la carne y sus pecados en la literatura clásica si no fuera porque las damas boccaccianas son altamente conscientes del propio deseo, así como de las necesidades básicas que acucian tanto a mujeres como a hombres, tal y como lo muestra Bartolomea en el relato narrado por Dioneo[99] (II.10).

En este perfil del mal femenino la planificación de la traición amorosa ayuda a dar una perversa vuelta de tuerca más al carácter de la mujer. Si hasta el momento se entendía que a causa de su debilidad y corruptibilidad la mujer era más dada a caer en la tentación de la carne que el hombre, ahora lo hace por motivos bien distintos, entre los que destaca principalmente la insatisfacción marital, que la lleva no sólo a desear tener un amante (cualquier amante, no ya convertir al hombre del que previamente se ha enamorado en su amigo especial) sino a planear sus actos con frialdad y dedicación absoluta, como podemos observar en el cuento 6 de la Jornada VII donde nos cuentan cómo la dueña "escoge" al amante más humilde no porque este le guste más sino porque resulta más dúctil y manejable. Para Stillinger:

> *Within the* Decameron*, for example, one thinks of the wonderfully lucid defense of women's sexual rights offered by Madonna Filippa in the Seventh Story of the Sixth Day (on the other hand) the equation of beautiful women with insatiable animals –"goslings" whose "bills" are never full–.* (Stillinger, 2006: 2).

Pero si hay un personaje femenino que representa la nueva concepción del género que comenzó a forjarse tras la Edad Media al dejar atrás la teocracia y sus consecuencias más

[99] Son los relatos narrados por el personaje Dioneo, en cuyas palabras no pocos críticos han visto un trasunto del autor, los que darán un giro en cuanto al tono de las historias, pues en todos los cuentos finales suele poner la nota discordante y rompe así la línea temática de la jornada haciendo de la tragedia una comedia y viceversa.

extremas, esta es sin duda como ya hemos señalado María Fiammetta, "la de los ojos de fuego", seductora y fascinante, situada en la fina línea que divide la mujer real del personaje literario recurrente en las obras de Boccaccio.

Aunque en el *Decamerón* el principal papel de Fiammetta es el de narradora, hallamos en ella las características que la definen como personaje en la obra *Filocolo*, donde oficialmente es llamada María, y reúne por vez primera en la narrativa occidental las características de la reina del cielo y los deseos de la libido de una mujer de carne y hueso. Fiammetta desciende, literalmente, de un modelo supremo de mujer que se ha hecho carne. Para Victoria Kirkham:

> *Boccaccio could have associated such seductive calorific sexuality with the dangerous element that misogynistically defines "female" for the medieval lexicographer Isidore os Seville. Since women "burn" with lust more hotly than men, the second of the two etymologies he propounds for "femina" derives from the Greek word for "fire"* (Kirkham, 2006: 15).

La mujer libidinosa no es para Boccaccio necesariamente mala. Sin dejar atrás la tradición cristiana, la supera y va un paso más allá aunando las dos partes, al poner a Fiammetta el nombre de María el autor escapa de la univocidad del arquetipo, desmonta el tópico y da al personaje la posibilidad de conjugar las características opuestas que en la tradición clásica ha tenido.

La mujer en Boccaccio puede ser increíblemente mala, pero no podemos asegurar que se haya ganado el apelativo de "fatal", como no lo es tampoco del todo para Chaucer y el Arcipreste. Es una imagen mucho más positiva que la vista anteriormente, influida por el Humanismo y una nueva concepción vital que, en muchos aspectos, se enfrenta a la medieval. El recurrente cambio de paradigma (del teocéntrico al antropocéntrico) cambia también la concepción que de la mujer tiene la literatura, un cambio que no fue ni mucho menos permanente ni general pero que dejó tras de sí muestras llenas de riqueza y frescura que, al tiempo que la literaturizan, reflejan la realidad del momento un tiempo en el que la mujer comienza a ser dueña de su capacidad sexual. No es ya un *instrumento diaboli* sino una persona (mejor o peor, de más alta o baja clase, de mayor o menor moralidad) que juega las bazas que posee, entre ellas la de la "fatalidad sexual".

5.3. La mujer en el teatro isabelino.

El teatro fue el género más desarrollado durante el Renamiento inglés, ya que la Reforma Protestante usó el escenario como vehículo para la didáctica moral. Durante el reinado de Isabel I, la cultura anglosajona estuvo principalmente centrada en la ciudad londinense, a un tiempo cortesana y popular, en un equilibrio complejo y no siempre fácil de seguir. El cierre de los teatros entre 1642 y 1660 por parte de los puritanos, así como el uso de hombres jóvenes para representar los papeles femeninos, son dos circunstancias cuyo peso y relevancia marcan sin duda la semiótica del teatro del momento, tanto como las imágenes que este nos brinda de las mujeres que retrata, una mujer que tras la reapertura de los teatros en la Restauración pudo subirse por vez primera a los escenarios de manera profesional y comenzó a aparecer recurrentemente en las comedias de la época, cuyo carácter sexualmente explícito estuvo impulsado por el rey y la actitud aristocrática y libertina de la corte.

No debemos olvidar que el drama inglés tuvo, como sucedió con la mayoría del teatro europeo, un origen religioso, sin embargo en este caso la moral religiosa influyó no solo en los temas a tratar sino, principalmente, en el modo de acercarse a ellos, sobre todo a los más delicados: «cuando el teatro isabelino trata lo sexual es con una finalidad accidental» afirma el profesor Pérez Gallego (1967: 103). Es un residuo de la trama general, contrariamente a lo que podemos encontrar en algunos ejemplos del teatro francés o español, en este momento en el drama inglés nunca hay un planteamiento sexual en el sentido absoluto hasta la llegada de la Restauración.

En un contexto tan clericalizado el papel de la mujer quedaba reducido a las dos imágenes ya ampliamente tratadas: la santa y la pecadora. Sin embargo, el papel cada vez más visible de algunos miembros femeninos de la sociedad ayudó a desdibujar estas líneas; al fin y al cabo la idealizada reina de Inglaterra era una mujer fuerte, inteligente y muy poderosa. En esta época lo femenino, como parte de la sociedad, comenzó a ver cambiar sus roles y hubo de adaptarse a las circunstancias. El más importante de estos cambios fue la abolición de los conventos durante la Reforma y con la eliminación de la opción de profesar como monja para las hijas más pequeñas, los padres tenían más dotes que entregar, más personas entre las que repartir las herencias, incluso, en algunos casos, más gente a la que educar.

La educación de esta mitad de la sociedad se convirtió así en una cuestión de estado, aunque no pasaba de ser en realidad un saber puramente decorativo que sin embargo trajo consigo consecuencias tan inesperadas como el comienzo de lo que podríamos llamar el germen de la libertad sexual:

In the case of female zealots of the religious sects, the incompatibility of accounts is easy to predict –Protestants will, within limits, sanctify female members of their particular sects, Catholics will vilify them and vice versa. In the case of female scholars and intellectuals, the tendency to vilify them as "monstrous", "unnatural" and (inevitably) sexually rapacious, may appear more surprising (Jardine, 1983: 56).

Como es evidente, el uso y provecho de estas nuevas libertades generó desconfianza y no pocos recelos. La misma autora señala más adelante:

Moralist and satirists were quick to convert an uneasy sense that women (like youngers sons, the low born, and traditional servant groups) were acting with greater freedom, into a potent symbol of general disorder (Jardine, 1983: 93).

La sexualidad femenina no se limitaba al ámbito de la intimidad del dormitorio sino que extendía su influencia también sobre cuestiones políticas y económicas, pues esta sexualidad representaba la falta de control de la mujer y su interferencia sobre todo en cuestiones de herencia. En una sociedad tan claramente dividida y delimitada como era la anglosajona, todo comportamiento que se saliera de la norma se contemplaba como un ataque directo no solo hacia la sociedad sino sobre todo hacia la jerarquía que la sustentaba. Esta situación tan compleja llega a las tablas teatrales en forma de historia, de alegoría, de revisión clásica con moraleja final.

Pese a que el teatro inglés y español presentan considerables diferencias, no hemos de pasar por alto algunas similitudes que nos conducen de modo casi directo hacia la evolución del arquetipo de la *femme fatale* en la literatura europea. Las mujeres fuertes, aterradoras incluso, no escasean en este período. Según señalan Walthaus y Corporaal,

In early modern drama woman is profusely present as a dramatic character, in a wide spectrum of roles ranging from the stereotypes of the chaste and submissive Susan or Griselda to the more subversive types of the Spanish mujer varonil *and other strong women such as the biblical Judith, the classical Cleopatra or the powerful Lady Macbetn* (Walthaus y Corporaal, 2008: 1).

Para estas autoras el drama de los Siglos de Oro ofrece una amplísima variedad de tipos y rangos que van de la mujer esquiva, la bandida, la amazona, la líder o la "bachillera" a la vengadora. Sin embargo, en cuanto al teatro inglés,

> *The drama written in early modern England often reproduces the dominant gender ideology, according to which woman's role was restricted to the domestic sphere and according to which a woman should be chast, silent and submissive: the women in English tragedy can mostly be categorised in two ways: either as the passive, virtuous victim of a male villain or as the assertive, sexually independent woman who transgresses social norms of feminity* (Walthaus y Corporaal, 2008: 2).

En Inglaterra el teatro estaba fuertemente asociado a la prostitución femenina, las mujeres habían de abstenerse de aparecer en ellos no sólo como actrices sino también como espectadoras: «*women would be symbolically be-whored by the fact that the men in the audience would look at them*» (Walthaus y Corporaal, 2008: 7).

Según los datos históricos que tenemos, la legislación existente sobre la mujer en la época y la realidad del momento, más abierta a pie de calle de lo que los moralistas querrían, se daban de bruces. No es de extrañar que estas actitudes más modernas quedaran reflejadas en el teatro jacobino con los personajes femeninos mucho más matizados, menos maniqueos, de las obras de autores como Kyd, Marlowe, Webster o Ford. Los sectores más tradicionalistas y conservadores de la sociedad pretendían delimitar el campo de las libertades femeninas, entendidas estas sobre todo desde el punto de vista sexual puesto que, por las implicaciones que ya hemos explicado, eran analizadas como un ataque directo al orden social. Un caso curioso en este sentido era el del travestismo femenino. Pese a la continua referencia a este topos en el teatro del momento, la mujer vestida de hombre era un ser peligroso, como dejan claro los textos coetáneos que nos hablan de Juana de Arco, a la que se atacaba no únicamente por llevar vestimenta masculina, sino por ser la de un hombre con un estatus social superior al suyo. El travestismo pues, va más allá de la perversión biológica (no olvidemos que en la Inglaterra del momento los papeles femeninos eran interpretados por hombres disfrazados de mujer que más tarde se disfrazaban de hombres en un juego de personalidades sexuales que debía ser, como mínimo, desconcertante) y para la sociedad isabelina esto se traducía en una verdadera herejía social contra la jerarquía y el orden establecido, pues vestida de hombre quién puede controlar lo que hace una mujer.

La mujer que refleja el teatro británico del Renacimiento mantiene la mayoría de las características que la hicieron "fatal" en épocas pasadas:

> *The female character traits to which the critics give such enthusiastic support are almost without exception morally reprehensible: cunning, duplicity, sexual rapaciousness, "changeableness", being other than they seem, untrustworthiness and general secretiveness*

> (Jardine, 1983: 69-70).

La preocupación por la sexualidad femenina y su disfrute sigue estando en un plano destacado tanto en la literatura como en los propios argumentos esgrimidos para hablar de su naturaleza, inherentemente viciosa: «*Part of the female character as an inevitable sign of irrational lust, and as the inevitable prelude to disorder and disaster*» (Jardine, 1983: 72). Para los autores del momento, según señala la autora, las vírgenes que dicen "no" quieren decir "sí", así pues la que dice "sí" una vez ha de ser insaciable, y el hombre que no sabe reconocer estas señales es un incauto, por lo que se debe regresar a la clasificación bíblica, a los tipos ya ampliamente conocidos:

> *Female sexuality (personified in Mary Magdalene, the anti-type of Mary, mother of Christ) negates all those attributes which bring women closer to the ideal model. It does not matter how a women uses her sexuality; that she is sexually aware brands her as Eve/Magdalene as opposed to Mary* (Jardine, 1983: 77).

El peligro que representan estas mujeres es su alejamiento de las características consideradas propias de su sexo, las virtudes femeninas que aparecen enumeradas en textos como el alfabeto hebreo y catalogadas en los Proverbios 31. 10-29, cuyo inicio "¿Quién hallará a la mujer virtuosa?" y los siguientes puntos destacados del carácter de esta mujer ejemplar fueron ampliamente citados durante estos siglos.

Una de las principales virtudes de las mujeres ha de ser la discreción y el silencio, pues la definición de mujer sin virtud es aquella que reúne en su carácter la lujuria, la cabezonería y la charlatanería. Como podemos observar en los cuentos folclóricos y en la tradición medieval inglesa, muchas pruebas de virtud requieren que la joven permanezca en total silencio durante un extenso período de tiempo para así romper el maleficio caído sobre el varón de la familia (marido, padre, hermano). Un tema que se traslada hasta *King Lear* (1606), donde la joven Cordelia prefiere el virtuoso silencio a la charlatanería manipuladora y falsa de sus hermanas, como también sucede en la obra de Robert Greene *Penelope's web* (1587?) donde la más joven de las esposas de los hijos del rey Ariamenes es la más virtuosa por ser la menos habladora. Solo hay un área en el que la voz de la mujer fuera del restringido ámbito del hogar está permitida o autentificada, y es únicamente en el campo de la profecía. En cualquier otro espacio las muestras de inteligencia y de ingenio verbal forman parte de las características más negativas del género.

Otra de las características que convierten a las mujeres en "no-mujeres" es la

ausencia o eliminación del instinto maternal, que llevado al extremo da como resultado las modernas revisiones de Medea que con distintos nombres y distintas motivaciones encuentran en la ira, el asesinato o la venganza su auténtica autorrealización hasta transformarse en sus propios monstruos. Sin duda, Lady Macbeth representa a la perfección este cambio al pedir

Come to my woman's breasts
And take my milk for gall, you murdering ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on nature's mischief!» (Acto I, Escena V).

En la obra de Shakespeare *Cymbeline* (1611), Posthumus atribuye el vicio de la humanidad en general a las características que encuentra específicamente en la mujer.

Entre los autores preshakespereanos que contribuyeron al aumento y desarrollo del mito de la *femme fatale* encontramos por un lado al moralista Spencer cuya *The Faery Queen*[100] (1596) es considerada la precursora de la *Christabel* de Coleridge, que analizaremos con detalle en los siguientes capítulos.

Por otro lado, el primero de los autores de la época en ofrecernos un retrato de mujer realmente interesante para nuestro estudio es Thomas Kyd (1558-1594) que con su obra *The Spanish Tragedy* (1592) no solo revolucionó los criterios del momento que afectaban tanto al desarrollo de los personajes como a la trama, sino que con la figura de Bel-Imperia nos ofrece un retrato único:

> La mujer de mente independiente, de fuerte carácter y transgresora de las normas sociales, que reencontraremos en las memorables protagonistas fememeninas de Webster o de Middleton. Ya Don Andrea relata su verdadera naturaleza: "*In secret I* possesseda *worthy dame*", que dista mucho del ideal oficial de mujer casta, callada y obediente. No obstante, Kyd no retrata a Bel-Imperia como malvada, sino que la dota de una atractiva ambigüedad moral que impide cualquier clasificación fácil. Es ella quien toma todas las iniciativas sexuales de la obra; literalmente seduce a Horatio para que la apoye en su búsqueda de venganza por la muerte de Don Andrea; se niega a conformarse con los papeles que sus familiares quisieron imponerle y demuestra una inteligencia, inventiva y habilidad en el manejo de los demás que supera en mucho los recursos de sus oponentes masculinos

[100] *The Faery Queen*, inspirada en la figura de la reina Isabel I, es un poema épico isabelino que compagina el amor y la guerra, compuesto por doce libros, formado cada uno por doce cantos que representan las doce virtudes básicas y, si bien no es una obra de teatro, influyó en los dramaturgos de la época.

(Bregazzi, 1999: 71).

Un personaje habitual en las obras renacentistas es la mujer de doble moral, que suele llamarse de forma habitual, curiosamente, Isabella (como en *Measure for Measure* de Shakespeare o las Isabellas de *The Witch* o *Women Beware Women*, de Middleton), la “virtuosa hipócrita”, personajes que, a costa de la virtud de otras mujeres, logran salvaguardar su propia castidad (en apariencia) y, por tanto, su estatus social, aunque sean incapaces de ver la descarada hipocresía de sus actos.

La diferencia entre los retratos femeninos de Middleton y los de aquellos que le precedieron es que el autor parece comprender bien la base económica de la problemática femenina como aparece reflejado en la delincuente Moll Cutpurse en *The Roaring Girl* (1611), que se niega a aceptar ninguno de los dos roles –esposa o prostituta– que la sociedad le asigna como solución económica, en un contínuo desafío hacia los modelos impuestos que son sin duda los culpables del comportamiento depravado de sus personajes femeninos, pues se ven por su causa forzadas a recurrir a subterfugios, la delincuencia o la prostitución para sobrevivir.

Otra de sus más destacadas obras, *The Witch* (1616), nos ofrece seis retratos femeninos de muy distinto pelaje (adolescente, “virtuosa” esposa, prostituta, aristócrata adúltera, criada astuta y bruja) con quienes explora diferentes aspectos de la sexualidad femenina para llegar a la conclusión de que tan sólo Hécate, la bruja, el ser sobrenatural, la más temida, es realmente consecuente en su actitud libertaria y es capaz de crear un compañerismo real con sus secuaces, algo de lo que el mundo humano carece del todo en las relaciones entre sexos como muestra el autor. En *The Changeling* (1622) y *Women Beware Women* (1621) Middleton explora la relación entre dinero y sexo en una sociedad cada vez más mercantil que rebusca e implementa la vulnerabilidad de la mujer, que se convierte en un objeto cuyo valor depende en gran medida de su virginidad. Según señala Bregazzi:

> Middleton marca claramente la supeditación de la libertad sexual femenina a su clase social y su nivel económico: las mujeres de la clase gobernante y adinerada como Livia e Isabella pueden permitirse el libre disfrute de su sexualidad, mientras que las de clase media acomodada como Bianca tienen que negociar con su sexualidad para así satisfacer sus aspiraciones de movilidad social ascendente; y la castidad parece reservarse a las mujeres de clase media baja sin recursos económicos para que puedan encontrar un marido como solución a su situación (Bregazzi, 1999; 219-220).

La brecha no existe solo entre los distintos sexos, sino que entre las propias mujeres

se hace aún mayor cuando la clase social entra en juego, y así lo refleja el autor en personajes como la manipuladora Livia de *Women Beware Women*, que representa la clase poderosa y es la culpable de la relación incestuosa entre su hermano y su sobrina que, por otro lado, es la única relación auténtica y sincera de toda la obra[101].

Con la protagonista de *The Changeling*, Beatrice-Joanna, Middleton conforma uno de los retratos más interesantes de todo el teatro renacentista inglés. Piensa ella que sigue siendo una mujer virtuosa pese a haber ordenado el asesinato de su no deseado pretendiente, así que cuando el cínico sicario De Flores le pide como pago su virginidad, Beatrice se escandaliza hasta que él le recuerda lo poco lógico de su pudor, pues su alma está ya mancillada por el asesinato. Tampoco tiene reparo alguno en que su criada virgen la sustituya en la noche de bodas y luego matarla. No ve en ningún caso lo moralmente reprochable de unos actos que son consecuencia directa de las actitudes de los personajes masculinos que la rodean, porque pese a lo poco halagüeño del retrato femenino que nos presenta, los hombres son para Middleton los responsbles de fomentar estas conductas al cosificar a las mujeres para su uso.

The Duchess of Malfi (1614) y *The White Devil* (1612) son las obras más destacadas del escritor John Webster. Para muchos estas obras forman parte del drama que en «*the early modern period is full of set-piece denuntiations of the "not-woman" in her many forms*» (Jardine, 1983: 93).

En la segunda obra, Vittoria, la protagonista, se aleja de los estereotipos femeninos del momento y tratará de explorar nuevamente los límites de la libertad sexual femenina: «Vittoria, pese a que se le refiere repetidamente como "diablo" […], se nos presenta más como víctima de su entorno que como una virago desalmada o fuente del mal» (Bregazzi, 1999: 198). Tanto Vittoria como la Duquesa quebrantan los códigos que regulan las relaciones entre sexos al ser ellas quienes inician la relación y por ser quienes más carácter y voluntad muestran. La protagonista de *The White Devil* usa conscientemente el sexo para obtener protección y escalar socialmente como ha hecho siempre la mujer fatal, pero no es ya el retrato de un ser depravado lo que se nos ofrece aquí. La obra busca en realidad crear una alegoría de la culpa, buscando la reflexión del espectador sobre una situación donde el problema base no está en la actitud o la predisposición de la mujer, como se había estado afirmando hasta el momento, sino en la legalidad y la política que sustentan las poco móviles bases del poder. Es por eso que las

[101] El incesto era muy habitual como tema en el teatro de la época, hasta el punto de convertirse en la representación escénica de la ruptura de las estructura del patriarcado, junto con la imagen de la libertad femenina, lo que llevaría al absoluto caos social que las relaciones incestuosas significan.

muertes de Vittoria, así como la de su hermano Flamineo, están recubiertas por un claro afán moralista y por una obvia finalidad didáctica.

En la obra del genial Marlowe destaca por su valor representativo el fantasma de Helena de Troya en su *Dr. Faustus* (1604). La mujer terrible por excelencia en la mitología griega aparece en unos versos desbordantes de sensualidad con los que el autor busca subrayar su diabólica naturaleza de súcubo al poner en boca de Fausto: «*Her lips sucks forth my soul: see where it flies*» (Escena XIII, v. 91).

El teatro renacentista inglés llega a su máximo apogeo con la obra de William Shakespeare. En ella encontramos tantos tipos femeninos como modelos de mujer podía uno llegar a encontrar entre sus coetáneas. Sin embargo son tres básicos los que nos interesan: Cleopatra, Lady Macbeth y, quizá en menor medida por su influencia posterior, la Dark Woman de los sonetos.

La figura de la Reina del Nilo y su relación con el romano Marco Antonio tuvo su momento de mayor auge en el teatro Renacentista, hasta cinco obras escritas en inglés y en español vieron la luz en menos de un siglo de la pluma de autores como Diego López de Castro, Mary Sidney, Samuel Daniel, Rojas Zorrilla y Shakespeare, en cuyas obras se evidencia la actitud de ambas naciones ante el retrato de la mujer poderosa. Como nos recuerdan Wilcox y Walthaus «*the plays were written during or after the rule of strong queens in both countries and in western Europe and, perhaps not coincidentally, contain a magnificent range or images of female authority*» (Wilcox y Walthaus, 2008: 33).

Lo primero que llama la atención a la hora de poner en relación las distintas visiones que estas obras ofrecen del mismo personaje es el hincapié y la contínua mención que hace Shakespeare de la belleza de su protagonista, lo que nos podría llevar a pensar que el autor inglés da más importancia a la hermosura física de Cleopatra que a su poder, pero no hemos de dejar de lado la semiótica teatral que nos lleva a recordar de nuevo que el papel de la hermosa Cleopatra era representado en el escenario por un joven mancebo, qué menos que recordar una y otra vez la hermosura y feminidad de la mujer para lograr que el público viva más intensamente la trama de la obra.

Esto no era necesariamente así en el teatro español, ya que eran actrices quienes representaban los papeles femeninos y las descripciones de la reina en obras como la de López de Castro están repletas de adjetivos negativos [«aquel cruel, aquel horrendo monstruo / aquella bestial hembra de Cleopatra» (3.217)]:

> *The prototype of this representation of Cleopatra is not Venus, as in Enobarbu's speech from Shakespeare's play (2.2.200-I), but Eve, who is depicted in Genesis and countless other subsequent texts as the cause of the fall of man […]. In the view of most characters in this play, Cleopatra is responsible for the fall of Marco Antonio. She is called a monstous and cruel temptress granted to her in this casi is the (dubious) power of evil* (Wilcox y Wathaus, 2008: 38).

En Cleopatra se funden dos aspectos que, unidos, resultan terribles para el sujeto renacentista: la belleza y el poder, siendo sin duda el segundo el que implementa la sensación de fatalidad para el hombre. Aunque es el atractivo de la belleza femenina, su innata sensualidad, hace responsable directa a la mujer de la caída de su compañero, argumento reiterado una vez tras otra en estas obras teatrales. Para Wilcox y Walthaus:

> *Cleopatra [in Shakespeare's play] is in power here without having to lift a finger, and her authority over the elements, as over men, is destructive of their normal functions: the wind cannot draw away from her sails, and the natural movement of corrents and tides is disrupted by her oars […]. Much, but not allo, of this impression of Cleopatra as the archetypal femme fatale derives from the equivalent scene in Plutarch, which also lies behind the account of Cleopatra's sensual presence in Rojas Zorrilla's* Los aspides de Cleopatra (Wilcox y Walthaus, 2008: 36).

Cleopatra representa lo que los críticos han llamado la "mujer varonil": «*the unconventional "manly woman" in a very positive sense, described by Melveena McKendrick as "the woman who departs in any significant way from the feminine norm of the sixteenth en seventeenth centuries*" (1974;ix)» (Walthaus y Corporaal, 2008: 2). Es inevitable tener en cuenta la gran importancia de la tradición cultural y bíblica del personaje que para autores del momento como Mary Sidney y el propio Shakespeare presenta fondos absolutamente contrapuestos. Mientras que para la Condesa de Pembroke –cuyo mecenazgo además hizo posible la obra de Samuel Daniel, *The tragedy of Cleopatra* (1594)– la figura de la reina se asimila más con la de María como modelo femenino de lealtad, para Shakespeare «*an element of the Satanic Eve figure lurks behind the gendered authority of Cleopatra*» (Wilcox and Walthaus: 2008, 39). Para él, Cleopatra significa la "otredad", no sólo es la mujer, es la exótica extranjera que conduce al hombre al adulterio al tiempo que asume y absorbe su poder de decisión militar, le engaña y le sobrevive, únicamente para morir de un modo aún más dramático.

Precisamente con ella, más de lo que lo hizo con ninguna otra Salomé, Dalila, Judith

o Semiramis, la tradición sobrepasa y rebasa los orígenes bíblicos para amarrar en el puerto de las amazonas, de las mujeres varoniles, fuertes y poderosas. La de Shakespeare, pese a su reiterada belleza, no se nos presenta como una Cleopatra sensual, joven y hermosa, sino una mujer fuerte y capaz con un amor ya maduro y entrado en años. En *Antony and Cleopatra* (1607) por ejemplo, el dominio de la mujer es totalmente político, no folclórico, rompe el orden público, no la armonía doméstica:

> *Women command, and the natural hierachy is inverted, an inversion readily translated into female sexual predatoriness […]. In Shakespeare's play, Cleopatra's appearences on stage are associated with the emasculating (or at least undermining) of men: she teases the eunuch Mardian into admitting the sexual fantasies he cannot consummate, strikes the messenger who brings her unwelcome news, and in political confrontation after political confrontation is portrayed as directly responsible for Antony's failing judgement and misguided actions* (Jardine, 1983: 114).

Finalmente el dato que aleja a Cleopatra de lo femenino es su relación con la maternidad, como veremos que sucede también con Lady Macbeth. Shakespeare trata la maternidad de la protagonista no como algo real, sino desde un punto de vista totalmente simbólico al narrar la muerte de la reina a causa del áspid: «*my baby at my breast, / that sucks the nurse asleep*» (Acto V, Escena II), en una absoluta deformación del sentimiento maternal. Cleopatra es un personaje sumamente dinámico y controvertido en todas las obras en las que aparece, precisamente por su posición de poder, pues es capaz de subvertir las normas, la autoridad social y de género para romper las estructuras familiares e, incluso en el caso de la obra analizada, la identidad de los hombres y su lealtad a la propia nación.

En el caso de Lady Macbeth su masculinización va mucho más allá puesto que Cleopatra mantiene, al menos, su carácter y su sexualidad femenina, mientras que la cruel asesina va más lejos en su virilización, que influye de forma directa en la debilitación y feminización del carácter inicialmente fiero y firme del esposo:

> *Lady Macbeth figuratively masculinizes herself through the monstrous boast that while her babe "was smiling in my face", "I would... / Have plucked nipple from his boneless gums, and dashes the brains out, had I so sworn / As you have done to this" (1, 7,56-59). Deliberately, presenting herself as hypermasculine to reflect her husband's effeminate behavior, Lady Macbeth evokes shame in him to get him back into the contest. Lady Macbeth's rethorical play "be a man", works like a charm* (Laugis, 2012: 48).

Sus logros se basan principalmente en la palabra, el discurso penetrante y venenoso que vierte en el oído de Macbeth hasta conseguir transformarle:

Hie thee hither,
That I may pour my spirits in thine ear;
And chastise with the valor of my tongue
All that impedes thee from the golden round,
Which fate and metaphysical aid doth seem
To have thee crown'd withal (Acto I, Escena V).

La fatalidad de Lady Macbeth destaca por su originalidad, no solo al contraponerla a las demás *femmes fatales* de la literatura de la época, sino con la inmensa mayoría de sus antecedentes europeas por la inexistencia de ningún tipo de matiz sexual en su maldad, no seduce, no coquetea, no pervierte. Ella sólo quiere el poder. Toma las riendas de la situación desde el primer momento en el que recibe la carta donde Macbeth relata su encuentro con las "hermanas fatídicas". Su virilización es visible también en su relación con la bebida: «a ellos los embriaga; a mí me embravece» (Acto II, Escena II).

Mientras que la mujer que Shakespeare retrata en sus obras refleja los distintos tipos femeninos, la mujer de sus sonetos representa la esencia femenina del sentimiento, y es una mujer sexualmente cruel: la Dark Woman.

La inmensa mayoría de la poesía amorosa del momento seguía emulando el estilo petrarquista de idealización femenina, sin embargo los versos de William Shakespeare rechazan esta visión alejada de la realidad que llega a parodiar con descaro en su Soneto 130 que analizaremos más adelante.

La poesía shakespereana representa un drama versal a tres bandas: el hombre maduro, el poeta; el joven o *Fair Youth* (por el que el poeta siente también una gran atracción) y la mujer oscura, que conforman y definen sus actos y sus silencios en el juego amoroso. Como ya hemos señalado anteriormente, la poesía del bardo rompe con acidez y cierto sarcasmo los tópicos petrarquistas, sobre todo aquellos que se refieren a la mujer, mientras que no sin cierta ironía mantiene estos lugares comunes al hablar de la belleza y de los sentimientos del poeta hacia el Fair Youth. La visión idealizada del amor no ha desaparecido del todo pero la encontramos mezclada con un realismo recubierto de un cierto punto amargo: lo que se busca y se ama no es ya la simple belleza casi etérea, sino el encanto de la imperfección, el juego amoroso es un engaño maestro en el que la amada ya no es fría y distante sino oscura y perversa, la Dark Lady falsa, mentirosa, promiscua y manipuladora.

A esta mujer fatal (morena, no ya rubia como designaba el canon anterior) están dirigidos los sonetos del 127 al 152. La alta sexualidad de los poemas se ha interpretado más como una parodia de la tradición amorosa petrarquista que como un intento de escandalizar sin más. Shakespeare rompe la línea temática del soneto, respetada hasta el momento por todos los poetas, e introduce temas tan poco usuales como el sexo, la parodia de la belleza o las veladas alusiones pornográficas del soneto 151.

Es en el ya mencionado poema 130 en el que nos presenta a la dama con una serie de imágenes que rompen con las manidas metáforas de la belleza petrarquista: «*If snow be white, why the her breasts are dun*» (v.3), subrayan su humanidad, su físico real y palpable: «*my mistress, when she walks, treads on the ground*» (v.10). y defienden la realidad de un amor real, que huye de la falsa idealización, como señala en el pareado final:

«*And yet by heaven, I think my as rare,*
as any she belied with false compare».

Después de Shakespeare se comenzó a ahondar en las motivaciones y la psique de los personajes. La introspección psicológica había llegado a la literatura inglesa, que durante el neoclasicismo siguió haciendo gala de su forma de ver el mundo, como bien ejemplifica *Paradise Lost* (1667) de John Milton, que sitúa en el cielo todo lo que el neoclasicismo tenía por virtuoso (la razón, el decoro, lo civilizado) mientras que el infierno es el terreno del subconsciente, del sentimiento encarnado en Eva, el elemento perturbador, el peligro que acecha el orden establecido por el puritanismo.

Apenas cincuenta años después dos novelas de Alexander Pope volvían a representar la lucha de sexos, *The Rape of the Lock* (1712) en la que la crítica social nos enseña el amor de Belinda como pura coquetería y su ritual de belleza diario como un modo de armarse para el combate amoroso contra el Barón; y *The Dunciad* (1728-1743) en el que la diosa Dulness reina sobre Westminster como representación de todo lo negativo, y es dibujada como una diosa arrogante que arrastra al mundo hacia el caos y el desorden.

En esta época vio la luz una novela que destaca en la época por su enfoque de la moralidad: *The Fortunes and Misfortunes of Moll Flanders* (1722) de Daniel Dafoe. En ella la protagonista es una ladrona, bígama y prostituta que, contrariamente a los finales moralizantes y castigadores, logra su propósito de ascender socialmente en las colonias a las que había sido deportada como delincuente.

Aunque nos parece algo exagerado afirmar, como dice Estefanía Villalba, que sea

uno de los primeros ejemplos de novela feminista, sí es cierto que rompió esquemas desde la perspectiva de la mujer (Villalba, 2009: 128). Rompe con los códigos establecidos, y lo hace con una voz narrativa propia desenfadada que se muestra además orgullosa de sí misma o incluso de su situación. Es en esta en una de las pocas obras en las que el matrimonio no ayuda en ningún caso a Moll a escalar socialmente, y eso que lo hace cinco veces. Autores de la época y críticos posteriores han contrapueto en más de una ocasión a *Moll Flanders* con la novela *Pamela* (1740) de Samuel Richardson, donde el doble criterio con respecto a la moral sexual del hombre y la mujer es tan evidente que Henry Fielding consideraba que Pamela era un modelo de astucia e hipocresía, cuya única meta es ascender a través del matrimonio con Mister B[102].

> Si se compara brevemente *Pamela* con *Moll Flanders* se puede apreciar que desde los inicios de la novela ya están presentes dos modelos muy diferentes de mujer. Moll representa la mujer independiente que logra sus metas con su propio esfuerzo […] su mundo es de exteriores y sus matrimonios no son el vehículo de su triunfo. [Pamela] es en muchos aspectos la antecesora del modelo de mujer que Virginia Woolf definía como el “ángel de la casa”. En realidad Moll y Pamela simbolizan los dos estereotipos de mujer “ángel” o “demonio”, pero Moll rompe con este estereotipo masculino pues triunfa al final, lo mismo que Pamela (Villalba, 2009: 132).

Esta será la principal diferencia que podemos reseñar entre la posterior novela romántica y sus predecesoras. Aunque el romanticismo cayó más que ninguna otra época (quitando la Edad Media) en los estereotipos entre la mujer perversa y el ángel de la casa, el castigo, inevitable hasta el momento para las que se atrevían a desafiar las leyes sociales, ya no es irremediable, y las malas acciones de las mujeres fatales pueden ser justificables y, más aún, pueden llegar a verse incluso recompensadas.

[102] El escritor parodió *Pamela* en dos obras, *Shamela* y *Joseph Andrews* donde es el hombre, el hermano de Pamela, quien pretende guardar su virtud de la voracidad sexual de su jefa.

VI. LA MUJER EN EL PARADIGMA ROMÁNTICO: DE SEDUCIDAS A SEDUCTORAS.

6.1. De Musa silente a presencia desazonadora.

Llegamos ya a la recta final de nuestro viaje a través de la creación del arquetipo. Hasta ahora hemos visto cómo distintos tipos femeninos reunían las características que han llegado a conformar el tópico. Sin embargo, casi ninguna contenía en sí misma más de dos o tres elementos de los que enumeramos al principio de este trabajo hasta este momento, cuando en la segunda mitad del siglo XIX la mirada hacia la mujer cambió y dejó de ser el receptáculo del deseo masculino para ser la fuerza demoledora que arrastra al hombre hacia la perdición. Así, Mario Praz señala:

> En la primera parte del romanticismo, hasta más o menos la mitad del siglo XIX, hay en literatura bastante mujeres fatales, pero no existe el tipo de la mujer fatal del mismo modo que existe el tipo del héroe byroniano. Para que se cree un tipo, que es en suma un cliché es preciso que cierta figura haya clavado en las almas un surco profundo; un tipo es como un punto neurálgico (Praz, 1999: 351).

Críticos como Nina Auerbach han ahondado en las razones psicosociales que avivaron el sentimiento de terror e indefensión que estas obras representaban ante el auge de la comúnmente conocida como *New Woman*, una mujer que quería participar activamente en la vida social, que empezaba a exigir derechos sobre sí misma y sus decisiones. Y, por supuesto, sobre su propia sexualidad.

Para Bram Dijstra (1994: VII) el miedo a esta nueva mujer provocó que la guerra contra el sexo femenino fuera, más que nunca, una guerra de imagen en la que el desprestigio hacia las necesidades, deseos e intenciones del otro sexo eran constantes. La división entre el ángel de la casa y la prostituta es más radical y evidente que nunca, pues se defendía la idea de que las mujeres habían de andarse con más cuidado si cabe para no dejar que sus innatos bajos instintos las dominaran y les hicieran sucumbir, tal y como defendían algunos padres de la ciencia, y cuyas extendidas relaciones protocientíficas entre el sexo femenino, la delincuencia y la prostitución veremos más adelante.

La definición que a día de hoy manejamos de la mujer fatal aparecerá por primera vez de forma completa en la novela *À rebours* (1884) de J.K. Huysmans, que ofrece una aproximación muy precisa a los rasgos físicos y psicológicos de la que hemos definido como *femme fatale* en una interrelación entre pintura y escritura que dará productos de una gran riqueza literaria y visual, como el siguiente fragmento en el que realiza una descripción detallada de la joven Salomé pintada por Moreau:

> *Elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui ducit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche* (Huysmans, 1920: 56).

La íntima y fructífera relación entre el arte plástico y la escritura obtuvo su principal impulso de la figura del prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti creador de la Hermandad Prerrafaelita en el Londres de 1848. Esta escuela partiría de temas religiosos y místicos para derivar en un erotismo característico que, al tiempo que dio fama y renombre al grupo, se encargó de darle un rostro visible a la figura femenina que encarna la *femme fatale*.

Se establece una relación dialéctica en la que los poetas versifican imágenes de cuadros de artistas coetáneos, que pintarán sobre todo figuras clásicas en un afán de búsqueda de nuevos temas (para ser más preciso de nuevas revisiones de temas pasados) en la mitología grecolatina; así mientras Moreau pinta Cleopatras, Salomés y Sémeles, las obras de Gautier y Huysmans reflejan la decadente opulencia de sus escenas pictóricas.

El simbolismo, uno de los movimientos literarios que más se enriqueció gracias a su contacto con lo pictórico, partía de un idealismo filosófico que se encontraba radicalmente enfrentado al positivismo y en clara rebeldía frente al cientificismo. A Baudelaire, que fue su

figura más representativa y uno de sus primeros activos, debemos la creación y definición de la perversidad femenina como icono:

> Para sugerirnos o evocar aquellas ideas abstractas, aquellos sentimientos, sueños y medios, aquellos *états de l'âme*, los simbolistas harán uso frecuentemente de la "forma concreta" de la mujer a la que darán una dimensión conceptual, con una riqueza de matices como nunca antes la había tenido en la historia del arte (Bornay, 2004: 98).

La imaginería prerrafaelita se alimentó desde sus cimientos con los versos de los poetas románticos, especialmente de los que salieron de la pluma de John Keats, que con su "*Belle Dame Sans Merci*" (1820) sentaría una imagen de la mujer que inspiraría en Rossetti diversas recreaciones visuales del poema: la más conocida en 1848, donde el hombre se inclina sobre una hermosa y aparentemente inocente dama de largos cabellos; otra posterior, en 1855, donde encontramos al caballero y la dama a lomos de un caballo y de nuevo la larga melena de ella como elemento destacado en la imagen. Muchos críticos han visto en esto también referencias al momento en el que Mefistófeles advierte a Fausto sobre la cabellera de Lilith, que ella usa para atrapar a los hombres:

> *FAUST: Wer ist denn das?*
> *MEPHISTOPHELES: Betrachte sie genau! Lilith ist das.*
> *FAUST: Wer?*
> *MEPHISTOPHELES: Adams erste Frau. Nimm dich in acht vor ihren schönen Haaren,*
> *Vor diesem Schmuck, mit dem sie einzig prangt.*
> *Wenn sie damit den jungen Mann erlangt,*
> *So läßt sie ihn so bald nicht wieder fahren.*[103] (Goethe, 2004: 87)

Estos dibujos inacabados de Rossetti nos conducen directamente al cuadro de Waterhouse (1893) que supone la fijación pictórica del tipo de la *Belle Dame*, su belleza, su poder de atracción así como sus intenciones perversas. Una obra que influyó en los versos de Swinburne, tanto como en los de Maeterlinck. Tinta y óleo entonando una misma sinfonía.

---

[103] FAUSTO. ¿Esa quién es?
MEFISTÓFELES. ¡Obsérvala! ¡Esa es Lilith!
FAUSTO. ¿Quién?
MEFISTÓFELES. Primera mujer del padre Adán.
Guárdate de su hermosa cabellera,
el único tocado que la adorna.
Una vez que con él incita a un joven
no le deja escapar tan fácilmente

La *Belle Dame sans merci* es la representación mágica y perfecta del motivo del Eterno Femenino y todo lo que este encarnó para simbolistas y prerrafaelitas. En Keats podemos hallar la semilla de los elementos que más tarde desarrollará el prerrafaelismo y que, gracias al puente de unión que supuso, llegaron hasta el simbolismo francés, donde se incorporaron a la ya amplia lista de matices que arrastraba la *femme fatale,* que junto con obras como "*Love*" (1719) o la "*Introduction to the Tale of the Dark Ladie*" (1799) de Coleridge tuvieron un claro ascendente sobre Keats. Y es a través de este tortuoso camino de influencias donde podemos reconocer los rasgos de la *Belle Dame* en la perversa Cleopatra de *Une nuit de Cléopâtre* (1845) de Gautier:

> Con un destello decidían el destino de un hombre; tenían una vida, una transparencia, un ardor, una humedad brillante que jamás había visto en ojos humanos; lanzaban rayos como flechas dirigidas a mi corazón. No sé si la llama que los iluminaba venía del cielo o del infierno, pero ciertamente venía de uno o de otro. Esta mujer era un ángel o un demonio, quizá las dos cosas, no había nacido del costado de Eva, la madre común. Sus dientes eran perlas de Oriente que brillaban en su roja sonrisa, y a cada gesto de su boca se formaban pequeños hoyuelos en el satén rosa de sus adorables mejillas. Su nariz era de una finura y de un orgullo regios, y revelaba su noble origen, En la piel brillante de sus hombros semidesnudos jugaban piedras de ágata y unas rubias perlas, de color semejante al de su cuello, que caían sobre su pecho. De vez en cuando levantaba la cabeza con un movimiento ondulante de culebra o de pavo real que hacía estremecer el cuello de encaje bordado que la envolvía como una red de plata.

Por su parte, la balada de Keats recrea una leyenda que será recurrente en el mundo simbolista: la leyenda del Tannhäuser y su intento de redención tras disfrutar del placer y la sensualidad junto a la diosa Venus. Keats describe así a la mujer que embruja al caballero:

> *IV.*
> *I met a lady in the meads,*
> *Full beautiful—a faery's child,*
> *Her hair was long, her foot was light,*
> *And her eyes were wild.*
> *V.*
> *I made a garland for her head,*
> *And bracelets too, and fragrant zone;*
> *She look'd at me as she did love,*

And made sweet moan”.[104]

El negro abismo al que se ve abocado todo hombre que cae en brazos de la hermosa y terrible mujer queda marcado en la advertencia onírica por los versos clave del poema:

“I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried—“La Belle Dame sans Merci
Hath thee in thrall!”. (Keats, 2007: 152-158)[105].

Al despertar del sueño que la mujer le ha inducido, el caballero sólo ve “sus hambrientos labios en las sombras” que le abocan a un terrible destino, al vagar solitario y oscuro de aquellos que han cedido a la tentación.

El catálogo de imágenes negativas es cada vez más amplio y complejo; lo que vemos sobre la mujer en esta época tanto en pintura como en literatura hace referencia de un modo u otro a su influencia destructiva sobre el hombre, por lo que el papel de la mujer como musa inspiradora del artista comienza a desaparecer para dar paso a otra visión que Borney resume como «el sexo femenino castra y mata al hombre al que hubiera debido inspirar» (Bornay, 2004: 377). Este hecho fue ampliamente respaldado por escritos de filósofos como Shopenhauer que en sus ensayos afirma que estas mujeres ejercen una influencia corrosiva y destructiva sobre la creación, o los textos de los hermanos Goncourt que en *Manette Salomon* defienden que la mujer solo triunfa a costa de domesticar y anular al género masculino.

Ella representa más que nunca las características de lo perverso, es la dominación del espíritu por el cuerpo, lo animal, quien impide al hombre alcanzar la fusión con el ideal y aunque ocasionalmente pueda ser la musa inspiradora que el artista necesita, representa más a menudo una amenaza directa para él. Y todo esto despierta en el simbolista una atracción

[104] «Encontré a una dama en el prado,
muy hermosa, doncella de cuento de hadas;
su cabello era largo, sus pies ligeros
y sus ojos salvajes.
Una corona tejí para sus cabeza
y también brazalates, y un fragante espacio;
me miró a tiempo que me amaba,
y lanzó un dulce gemido.»

[105] «Pálidos reyes vi, y también princesas,
pálidos guerreros, todos ellos con una palidez mortal;
y gritaban: “¡La bella dama sin piedad
os ha esclavizado!”».

morbosa, una seducción inacabable por el sexo que caminará de la mano de un recurrente y obsesivo miedo por los atractivos que este encierra.

El arquetipo, la *femme fatale*, está ya preparado para ver la luz. En sus características encontramos, sobre todo y principalmente, la voluptuosidad. La voluptuosidad animal de la prostituta Nana –«El vaho que ella exhalaba, como el de una bestia con celo, se había ido extendiendo» (Zola, 1967: 68)–; insana como la que mueve a la duquesa de los Arcos de Sierra-Leona en *Les Diaboliques* (1873) de Barbey d'Aurevilly y cuya feroz y depravada sexualidad le vale la comparación con Mesalina y Agripina por parte de sus conocidos; la demoníaca voluptuosidad que vemos en el relato del mismo libro "*Le bonheur dans le crime*" donde D'Aurevilly establece la triple relación mujer-bestia-diablo inmerso plenamente en el marco romántico y totalmente alejado ya de la imaginería medieval.

De nuevo, Josephin Péladan (1884) en *Le vice suprême* establece que el vicio supremo era la corrupción del espíritu y, por tanto la mujer al ser la encarnación del deseo animal esclaviza al hombre con sus propias pasiones y lo aparta de la búsqueda del ideal, poético, científico o metafísico.

La mujer voluptuosa, para otros la mujer fálica, la *femme tentaculaire*, se encarna en la protagonista de la obra de Huymans *Là-bas* (1981) una Hyacinthe que actúa con una "furia de vampiresa", la mujer que manipula y causa la ruina moral y material de sus amantes –como lo son Claire y Juliette en las obras de Mirabeau *Le jardin de supplices* y *Le Calvaire* respectivamente– mujeres cuya perversión ahonda en el sadismo, que disfrutan ofreciendo a sus amantes espectáculos que les causan horror mientras ellas (como la histérica y sádica inglesa Claire) son conducidas hasta el éxtasis sexual en un ciclo de dolor-placer con el que nos reencontraremos en los más retorcidos versos de Swinburne.

Las características físicas reflejadas en sus cuadros por los prerrafaelitas serán las que más a menudo encontremos en las descripciones de estas mujeres de mirada ausente, con ojos verdes y fríos, actitud laxa, siempre levemente provocativa, cabello abundante, suelto, ocasionalmente rizado u ondulado y habitualmente rojo.

Simbólicamente, el pelo, sobre todo femenino, es una manifestación energética en la tradición literaria. Para Cirlot,

> La cabellera opulenta es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir, ligadas a la voluntad de triunfo, características todas representativas de la imagen de esta mujer voluptuosa y dominante. Si el cabello es fuerza, en la mayor parte de los casos se relaciona

> también con el fuego, sobre todo si su color es el rojo, ya que los cabellos cobrizos han contado siempre con un significado venusino y demoníaco. No debemos olvidar tampoco que, para autores como Flaubert, el pelo es el "manto magnífico de la mujer en los tiempos primitivos" (Cirlot, 1970: 111).

Esta derivación se acentuará sobre todo en la obra de Dante Gabriel Rossetti. El artista corporizará en las mujeres de sus cuadros la gran mayoría de los tópicos artísticos del arquetipo, que alcanzará la cumbre en una de sus obras más destacadas, *Lady Lilith* (1864-68), representativa por antonomasia de todo lo que estamos comentando, puesto que forma parte de la serie de obras en las que el pintor traza el sendero de esta mujer fatal aunque todavía no ha alcanzado su plena madurez. Bajo la clara influencia de los personajes femeninos de *Poems and Ballads* (1866) de Swinburne –quien dedicó a Rossetti gran parte de su creación literaria– la figura representa una amalgama entre la Lilith creada en el *Fausto* de Goethe y la de la *Belle Dame Sans Merci* de Keats. En relación a este cuadro, el pintor escribió en 1870 a su amigo el doctor Hake:

> *You ask me about Lilith –I suppose referring to the picture-sonnet. The picture is called Lady Lilith by right (Only I thought this would present a difficulty in print without paint to explain it), and represente a Modern Lilith combing out her abundant golden hair an gazing on herself in the glass with that complete self-absorption by whose fascination such natures draw others within their draw circle. The idea which you indicate (viz: of the perilous principle in the world being female from de list) is about the most essencial meaning of the sonnet* (Borney, 2004: 132).[106]

Esta mujer bella, sensual, fría y perversa tendrá, en ocasiones, una característica más que sumar a este dechado de virtudes: el exotismo.

Será Marimée el encargado de situar en España el tipo de mujer pasional, impulsiva y explosiva que veremos en su *Carmen*; en ese punto decisivo para la construcción del arquetipo, cuando don José le espeta "eres un diablo", ella responde con el categórico "sí" y el beso que cierra la obra. La violencia y la pasión se encarnan en su modelo femenino, mortal para los hombres que la rodean, y a los que acaba llevando a la ruina, como a José a quien

[106] Usted me pregunta acerca de Lilith -supongo refiriéndose al cuadro-soneto. La imagen se llama Lady Lilith por derecho (sólo pensé que esto presentaría una dificultad en la impresión sin pintura para explicarlo), y representa una Moderna Lilith peinando su abundante cabellera dorada una mirada observándose en el cristal con una completa autoabsorción por cuya fascinación tales naturalezas arrastran a otros dentro de su círculo. La idea que usted indica (a saber: el principio peligroso en el mundo de ser mujer de la lista) es sobre el significado más esencial del soneto.

convierte en ladrón y asesino, contra su voluntad. Será desde este momento, también, cuando el mito literario se relacione con lo exótico y la abierta sexualidad del modelo español.

El clima caluroso parece marcar la aparición del personaje-tipo en sucesivas novelas. Desde España hasta el Trópico en *Les Mytsères de Paris* de Eugène Sue, donde la diabólica criolla Cécily representa la sensualidad ardiente del Caribe, la joven de color, seductora y vampírica, cuya mirada atrae a sus víctimas lentamente, caracterizada por una "coquetería feroz", símbolos todos que terminarán formando parte del patrimonio iconográfico de la mujer fatal. En un momento de la obra el narrador nos remite a otras figuras femeninas igualmente seductoras y terribles al afirmar que Cécily mostraba "una corrupción digna de las reinas cortesanas de la antigua Roma".

Este exotismo, representativo de la necesidad de proyección fuera del mundo real es común a la literatura del momento y ambas mujeres, aunque de un modo mucho más visible la primera, contienen la base profundamente sensual que construye el armazón sobre el que se levantan la inmensa mayoría de estas obras.

Estas mujeres se comportan más como cobras hipnotizadoras, como animales que ejercen una peligrosa y poderosa fascinación y que son capaces de disfrutar tanto del dolor que inflingen a sus víctimas como de las sangre que las alimenta.

En Cécily veremos como nadie este exotismo de pantera de la diabólica criolla:

> *Cette grande créole à la fois svelte et charnue, vigoureuse et souple comme une panthère, était le type incarné de la sensualité brûlante qui ne s'allume qu'aux feux des tropiques.*
> *Tout le monde a entendu parler de ces fille de couleur pour ainsi dire* mortelles *aux Euopéens, de ces vampires enchanteurs qui, enivrant leur victime de séductions terribles, pompent jusqu'à la dernière goutte d'or et de sang* (Sue, 1844: 286)[107].

La mujer fatal queda perfectamente bien descrita por Valle Inclán en *La cara de Dios* (1889) donde, al hablar de Paca la Gallarda, dicen de ella: «La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma» (Valle Incán, 1972: 273).

Ya estaba entonces perfilada y definida la aterradora figura de la *femme fatale* en la literatura y en el arte y, tal vez, en algunas de las calles más sombrías del París habitado por prostitutas negras de Baudelaire. Desde este momento y en el devenir del siglo XIX la figura se

[107] «Esta gran criolla, esbelta y carnosa a la vez, vigorosa y ágil como una pantera, era el modelo encarnado de la sensualidad ardiente que tan sólo se enciende en los fuegos de los trópicos. Todos han oído hablar de estas jóvenes de color, por asi decirlo, mortales para los europeos; esos vampiros encantadores que, embriagando a su víctima con una terrible seduccion, absorben hasta la última gota de oro o sangre».

escindirá en diversas versiones de sí misma que pondrán el punto de intensidad en los distintos matices de un mismo cuadro: la prostituta callejera, la cortesana, la ninfa, la mujer vampiro, la adúltera, la sádica.

Y todas ellas conforman el *collage* de lo que comenzó siendo el ejemplo de la mala mujer desobediente para terminar comprendiendo en sí misma decenas de distintas faces, distintos lados. El siglo XIX con su fijación obsesiva por desentrañar la maldad de la mujer parió al mundo un amplio abanico de ejemplos del mal femenino.

6.2. La prostitución y la belleza de lo horrendo. La cabeza de la Medusa.

Fue este un momento altamente complejo en lo que al análisis social se refiere. El auge del capitalismo y la industrialización trajeron consigo una larga lista de nuevos horizontes y problemas para una sociedad que no presentaba su mejor cara. El consumo de opio se había disparado tanto entre intelectuales y poetas como entre los obreros y las prostitutas que lo utilizaban habitualmente para soportar las largas jornadas de trabajo. La prostitución había aumentado tanto en su ejercicio como en su demanda, de tal modo que se hacía cada vez más difícil no regularla. Y a la sombra de este panorama, nuevas aficiones y filias cobraron vida a través de la pluma de escritores de la época que se imbuyeron de pleno en la oscuridad que buscaba engullirles.

La figura mitológica femenina que aunó ambas emociones, atracción y repulsa, rechazo y morbo, fue la Górgona Medusa. La historia de su excesiva belleza y la maldición de su injusto castigo por parte de Atenea quedaban ya muy atrás en la vasta cultura de los poetas románticos. Medusa era una mujer terriblemente bella que con una sola mirada era capaz de petrificar a los hombres, un ser terrorífico mitad hembra y mitad monstruo que fascinó entre otros a Percy B. Shelley que tras haber observado en la galería Uffizi hacia 1819 el cuadro *La cabeza de la Medusa*, en su época falsamente atribuido a Da Vinci, escribió[108]:

It lieth, gazing on the midnight sky,
Upon the cloudy mountain peak supine;
Below, far lands are seen tremblingly;
Its horror and its beauty are divine.
Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, from which shrine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death.
Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer's spirit into stone;
Whereon the lineaments of that dead face
Are graven, till the characters be grown
Into itself, and thought no more can trace;
'Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain,

[108] *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*, edited by Mary W. Shelley (London: John and Henry L. Hunt, 1824), pages 139-40.

Which humanize and harmonize the strain.
And from its head as from one body grow,
As [ ] grass out of a watery rock,
Hairs which are vipers, and they curl and flow
And their long tangles in each other lock,
And with unending involutions shew
Their mailed radiance, as it were to mock
The torture and the death within, and saw
The solid air with many a ragged jaw.
And from a stone beside, a poisonous eft
Peeps idly into those Gorgonian eyes;
Whilst in the air a ghastly bat, bereft
Of sense, has flitted with a mad surprise
Out of the cave this hideous light had cleft,
And he comes hastening like a moth that hies
After a taper; and the midnight sky
Flares, a light more dread than obscurity.
'Tis the tempestuous loveliness of terror;
For from the serpents gleams a brazen glare
Kindled by that inextricable error,
Which makes a thrilling vapour of the air
Become a [ ] and ever-shifting mirror
Of all the beauty and the terror there-
A woman's countenance, with serpent locks
Gazing in death on heaven from those wet rocks[109].

Era por tanto del todo inevitable que el hombre de la época, que estaba acostumbrado a pasear por la Corte de los Milagros parisina que describe Víctor Hugo con sus mendigos contrahechos, amputados, picados de viruela, y sus prostitutas ajadas, de carnes flojas y labios rojos por los que asoma la muerte con nombre propio –la sífilis, la enfermedad venérea del momento, un motivo más para temer a la mujer que puede portarla sin que el hombre llegue a

[109] "Yace, mirando al cielo nocturno, supina sobre la cumbre circundada de nubes de un monte. Abajo, tiemblan tierras distantes; Su horror y su belleza son divinos. Sobre sus labios y sus párpados se posa la venustez como una sombra: irradian, ardientes y sombrías las agonías de la angustia y la muerte que se debaten a sus pies. // De la cabeza, como si fuese de un solo cuerpo, brotan, semejantes a la hierba que nace en la roca húmeda, cabellos que son víboras; se entrelazan y caen, tejen nudos entre sí y aquella intrincada maraña muestra su esplendor metálico, como para burlarse de la tortura y de la muerte interiores; cortan el aire compacto con sus desportilladas mandíblas. // Es la tempestuosa hermosura del terror. Las serpientes expanden un brullo cobrizo, encendido en la intrincada maraña, como un halo vibrante, móvil espejo de toda la belleza y de todo el terror de aquella cabeza: un rostro de mujer con viperinos cabellos que en la muerte observa el cielo desde aquellas húmedas rocas".

saberlo– sintieran una atracción incontrolable hacia la cara más oscura y depravada de la sociedad, en su deformidad, tanto física como moral.

Hablar del ambiente generado por causa de la prostitución en la Europa finisecular es inútil si no hablamos antes de la recepción social que tuvo este auge del amor en venta.

Para comprender la circunstancia en su conjunto hemos de recordar que el descubrimiento de la sexualidad femenina revolucionó la ciencia y la visión que los hombres tenían de la mujer. Como ejemplo encontramos la cita de Jarret Derek en *England in the Age of Hogarth* (1976), que recoge la declaración de un insigne doctor inglés de la época que afirmaba rotundamente que nueve de cada diez mujeres no disfrutaban del sexo y la que sí lo hacía era meretriz[110], porque sus instintos la habían conducido inevitablemente hacia la delincuencia y la prostitución (Derek, 1976: 115).

Los estudios de la época condujeron a establecer una relación directa, con una base aparentemente científica entre la estructura criminal latente y la prostitución femenina. Libros como el escrito por C. Lombroso y G. Ferrero en 1893 (*La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*)[111] tuvieron una importante influencia entre los pensadores coetáneos a la hora de caracterizar los distintos tipos de mujer que existían para los hombres del siglo XIX, entre las que destaca la mujer con pasado, la mujer fatal, que como señala Luis Martínez Victorio «ha transgredido las normas morales por ambición o por ingenuidad y que debe pagar su pecado contra la sociedad» (Martínez Victorio, 2010: 5).

La prostitución ha sido considerada como un fenómeno social subversivo, pues es capaz de alterar y perturbar el orden social oficial, ya que con su simple existencia ataca la monogamia y la institución familiar encarnada en el ideal de mujer que defiende la castidad, el matrimonio y la maternidad; ya no sólo desde una perspectiva moral, sino socioeconómica, esas mujeres independientes eran todo un peligro:

> La prostituta dejaría de ser estigmatizada y excluida según los planteamientos religiosos como pecadora, como atentadora del orden divino. Se presentará ahora como “enferma” psíquica, aquejada de monomanía erótica o afectada por una “locura moral”; como un ser antropológicamente “diferente” según la conformación de la superficie de su cráneo; como un organismo víctima de una degeneración morbosa e, incluso, como criminal, ser atávico y primitivo (Rivière, 1994: 24).

---

[110] Palabra que en origen, de hecho, por su etimología significa “la que se vale por su propio mérito”, “la que no depende de nadie”.

[111] Lombroso defendía que la prostitución era el equivalente de la criminalidad en la mujer, la forma específica en la que la degeneración se manifestaba en ella, en cuyo cuerpo encontraba el médico italiano anomalías atávicas como el “pie prensil” o la menstruación precoz, así como la falta de instinto maternal.

En su obra, Lombroso incluyó también en su lista de criminales a disidentes políticos e intelectuales, por lo que podemos afirmar se aplicaba la etiqueta a todo aquel que amenzara el orden establecido.

Que el interés por estas mujeres llegara hasta la literatura era lógico y esperable. Los escritores románticos encontraron en el burdel y el callejón sus mayores momentos de inspiración e hicieron de la mujer de vida alegre todo un símbolo, la figura de la contramoral femenina. *Les diaboliques* de d'Aurevilly hacen de la prostitución y de su hija ilegítima, la sífilis, las vías perfectas para la autodestrucción por medio de la sexualidad y así inaugura el autor este tema que aún se trata hoy en día en las distintas artes y por el que los decadentes sintieron una morbosa fascinación, al estilo de la mostrada por Baudelaire en "*Le deux bonne soeur*".

La separación entre la mujer voluptuosa y callejera y la mujer de bien es más visible que nunca. Pero lo que más sorprende es la clara inclinación de escritores y pintores por la primera. Verlaine, por ejemplo, en su poema «*Filles*» enaltece a la mujer de la calle a la que se opone la señora respetable, por quien siente gran desprecio:

Bonne simple fille des rues,
combien te préfére-je aux grues
Qui nous encombrent le trottoir
De leur traîne, mon décrottoir,
Poseuses et bêtes poupées
Rien que de chiffons occupées
Ou de courses et de paris,
Fléaux déchaînés sur Paris!
Toi, tu m'es un vrai camarade
Qui la nuit monterait en grade.
Et même dans les draps câlins
Garderait des airs masculins.
Amante à la bonne franquette,
L'amie à travers la coquette,
Qu'il te faut bien être un petit

Pour agacer mon appétit.[112]

Muchos fueron los escritores que prefirieron la sensualidad, el misterioso y oculto enigma que yace en la mujer venal, tan fuera de las leyes divinas, a la tranquilidad y la férrea –y aburrida– moral de la mujer respetable, para la que la prostituta sirve, como nos recuerda Aurora Rivière Gómez:

> de dique protector de la mujer "honesta", al servir de freno a las "incontroladas pasiones del hombre" […]. En ella iniciaban su sexualidad y a través de ella satisfacían los impulsos sexuales que no podían acallar con la "mujer honesta" la que había de ser esposa y madre, una mujer asexuada y simbolizada en los estereotipos de la pureza y de la castidad (Rivière, 1994: 14-15).

Flaubert es, sin lugar a dudas, uno de los escritores que más interés y atracción sintió por la cortesana, dentro y fuera de las páginas. Muestra de ello es el retrato de Marie que hace en *Noviembre*, a la que llama serpiente, demonio y bestia furiosa, en un alarde de sensualidad verbal:

> *Ni les pauvres, ni les riches, ni les beaux, ni les laids n'ont pu assouvir l'amour que je leur demandais à remplir; tous, faibles, languissants, conçus dans l'ennui, avortons faits par des paralytiques que le vin enivre, que la femme tue, craignant de mourir dans les draps comme on meurt à la guerre, il n'en est pas un que je n'aie vu lassé dès la première heure*[113].
> (Flaubert, 1986: 11-12).

La lujuria descarnada volverá a aparecer en sus obras, en esta ocasión en *La Tentation de Saint Antoine* donde la pareja formada por la reina de Saba y el patético personaje de Ennoia –de quien dice el autor que amaba el adulterio, la idolatría, la mentira y la necedad– encarnan la corrupción y la lujuria.

---

[112] "Buena chica sencilla de las calles, / cuánto te prefiero a las zorras / que nos atestan la acera / con su arrastre, son mi raspador, / posesivas y estúpidas muñecas / nada más que cubiertas de harapos / o de carreras y de apuestas, / ¡epidemia desencadenada sobre París! / Tú, tú eres mi verdadero camarada / que la noche subiría de rango. / E incluso en las sábanas mimosas / guardaría aires masculinos. / Amante a la buena de Dios, / la novia a través de la coqueta, / que te conviene ser una pequeña / para provocar mi apetito".

[113] Ni los pobres, ni los ricos, ni los bellos, ni los feos, han podido satisfacer el amor que yo les pedía; todos, débiles, lánguidos, achacosos, abortos hechos por los paralíticos que el vino embriaga, que la mujer mata, temen morir entre las sábanas como se muere en la guerra; no hubo ni uno solo que no haya quedado harto después de la primera hora.

El hombre decimonónico vive en la creencia de que la plenitud sexual llega sólo de la mano de la mujer pecadora, como refleja Flaubert en *Noviembre*, que sólo junto a la bestia furiosa que representa la cortesana Marie puede sentir como completa la experiencia sexual.

Si hay un personaje literario que encarna la corrupción moral y física de la que venimos hablando es, sin duda, Nana, la cortesana de Zola. Porque Nana no es una prostituta, no es una mujer callejera, ni carne de burdel, ella pertenece a la parte más alta de la jerarquía, y por eso, por pura imitación con la sociedad de clases en la que surgía, la cortesana sí podía ser representada en la más alta literatura.

Ella es la meretriz ideal, la mujer amoral que sólo se relaciona con el poder y el dinero pero que, al igual que sucede con sus antecesoras más destacadas, la *Manon Lescaut* de Prévost (1731) o la lánguida Marguerite de *La Dame aux Camélias* (1848) de Alejandro Dumas hijo son mujeres que, pese a vender su cuerpo por dinero, buscan la redención en el amor, lo que ocasionalmente las hace superiores en cuanto a moralidad a la mujer de bien burguesa que, si bien no comercia con su sexualidad en el burdel sí lo hace a través del matrimonio pactado, como se destaca en diversos pasajes de estas mismas obras[114].

Pese a ese amor sincero que pueden llegar a sentir, la tragedia siempre se cobra en la mujer de moral disipada su primera víctima: a pesar de los sentimientos de Manon por el joven Des Grieux su atracción por el placer la lleva a la infidelidad; la tuberculosis acabará con Marguerite, la mujer cortesana y enamorada del inocente Armand (un rasgo común este de la inocencia masculina del que hacen gala todos los hombres que esperan la correspondencia de su amor por parte de las cortesanas) al que renunciará en pos de mantener el orden social. La misma enfermedad terminará con una de las más trágicas prostitutas de la novela francesa, la hermosa y dulce Fantine de *Les Miserables* (1862) de Víctor Hugo, quien tras revolverse contra su abusador acaba detenida y apresada por Javert en una metáfora puramente romántica de las causas de la caída y destrucción de las jóvenes de clase obrera en la Francia decimonónica.

Fantine es la principal representante del tópico de la prostituta santa que se extendió por la literatura europea del siglo XIX, quizá como reacción a los argumentos de degeneración genética y moral que hemos comentado anteriormente. Autores como Dickens y Hugo buscaban en los motivos y las causas sociales de la prostitución la redención de estas mujeres, pues Fantine no se prostituye en busca de lujuria o placer, o porque su carga genética la aboque a tal destino, sino que para ella supone un sacrificio y un sufrimiento voluntario y altruista para

[114] La influencia que estas obras tuvieron unas sobre otras es un tema harto tratado, baste recordar que el título de la novela que el amante Armand regala y dedica a Marguerite, y que ella lee con pasión de adolescente enamorada es, precisamente, *Manon Lescaut*.

cuidar de su hija Cosette. La figura de la mujer-madre abnegada, amante y cuidadosa se fusiona con la prostituta miserable, perdida y abandonada por la sociedad. La misma sociedad que la conduce al abismo y que la convierte posteriormente en mártir del sufrimiento femenino.

A diferencia de las mujeres anteriores, Nana sí es una prostituta consciente de sus actos, más cercana a la *femme fatale*, que no se justifica por la inclinación a la sensualidad como Manon o Marguerite, o por la cruel necesidad, como Fantine. Nana está afectada por las taras genéticas de la rama familiar de los Rougon-Macquart[115], tiene una "*fêlure*", una tara hereditaria: el erotismo, que pese a su belleza y juventud, subrayada por las descripciones del autor («*sa gorge d'amazone*», «*corps d'un blacheur d'ècume*»), la arrastran hacia el narcisismo y la sensualidad perfectamente representados en su figura desnuda observándose y regodeándose frente al espejo. Esta tara la encontraremos también en Sabine, la esposa del conde Muffat, mujer de la nobleza que se presenta con un sensual lunar idéntico al de Nana, en disposición y simbolismo, una risa escandalosa y una inclinación –así mismo genética, explica Zola– a la sensualidad. Ambas son representantes de la decadencia sensual femenina, aunque su pertenencia a distintas clases sociales convierte a Nana en prostituta y a Sabine sólo en una esposa adúltera más de la nobleza.

Pese a ser una mujer caprichosa, ansiosa por poseer riquezas y poder, Nana mantiene hasta bien avanzada la historia su actitud semi-inocente que la hace expresar sentimientos bondadosos de cierta preocupación por los hombres que destruye, sentimientos que se verán con mayor claridad en su encuentro con Georges, que la hace volver a sentirse casi una niña: «*Nana, entre les bras du petit, retrouvait ses quinze ans*». Sin embargo, la genética naturalista se impone, como nos señala Concepción Palacios Bernal: «Mientras Nana es irremisiblemente condenada por sus taras hereditarias camina hacia el mal hasta su muerte, que es su castigo, incluso a su propia belleza, la muerte de Manon y la de Margarita suponen un consuelo» (1998: 273).

La simbólica muerte de Nana es el castigo impuesto por la sociedad a la prostituta y que Zola presenta de un modo frío, distante, sin recurso emotivo alguno que haga al lector sentir cierta lástima de la protagonista, una mujer caída quien, según su creador, no podía escapar a su carga genética y ni al panorama social que la empuja al pecado y la condena por él.

Para Francisco Caudet (en su introducción a *Nana* de Zola): «Las dos heroínas, Madeleine [en *Madelaine Férat*, 1868] y Nana, eran igualmente inconscientes e involuntarias

[115] La vida de la familia la narra Zola en la trilogía que integran *La Taberna*, *Nana* y *Germinal*.

fuerzas de la naturaleza. Zola había hecho de la mujer, en las dos novelas, un instrumento del mal, un fermento de destrucción» (Zola, 1988: 70).

En el "ébauche" de *Nana*, Zola habla del «*sexo* todopoderoso, el *sexo* en un altar y todos sacrificándolo todo […]. El libro tiene que ser el poema del *sexo*, y la moraleja será que el *sexo* haga que todo gire en torno suyo (*Cf.* A. Lanoux y H. Mitterand, *Les Rougon-Macquart*, II, p. 1673).

Pero más que el placer y la sensualidad, si algo relaciona a Nana con la figura de Lilith y la *femme fatale* es la tarea de vengadora que le asignó Zola, como muestra, en el séptimo capítulo, la crónica de Fauchery, *La Mosca de Oro* que Nana lee sin comprender y donde ella, comparada con una mosca dorada que había «crecido en un arrabal, en el arroyo parisiense; y alta, hermosa, de carne soberbia como planta de pleno estercolero, vengaba a los mendigos y abandonados, de quienes procedía». Ella, Nana, la mosca, escapa del arrabal llevando consigo el veneno de las podredumbres sociales puesto que para el autor «esto era bueno, era justo; había vengado a los suyos, a los menesterosos y los desheredados» (capítulo XIII).

Como hemos visto, con la creación de este personaje Zola rompe el concepto de la prostituta-santa, la buena chica a la que no le queda más remedio que dedicarse a tan bajo oficio por necesidad, y lo hace para crear un nuevo mito literario, el de la cortesana como mujer fatal, poderosa, simbólica y mítica, heredera directa de los arcanos tradicionales que unen erotismo con pecado, dolor y muerte como nos recuerda el conde Muffat cuando la observa desnuda y no puede evitar pensar en «su antiguo horror por la mujer, ese monstruo de la Sagrada Escritura, lúbrica, que hiede a bestia. […] Era la bestia dorada, inconsciente como una fuerza bruta, y cuyo solo olor bastaba para viciar al mundo» (capítulo VII). Ya no existe la mujer romántica, sólo la bestia sensual.

6.3. La adúltera: de Enma Bovary a Anna Karenina.

Si en algo destaca la novela decimonónica de final de siglo es en el análisis psicológico de sus personajes. La prioridad ahora es comprender y transmitir las verdaderas motivaciones del "otro". El escritor burgués siente una atracción y curiosidad que ralla en lo morboso por aquellos que en los estudios literarios se reflejan como la alteridad, es decir por las clases sociales más bajas y por la mujer, en concreto, por la mujer infeliz. El narrador de finales del XIX no busca ya únicamente la condena y el castigo para quien incumple las normas sociales, sino que pretende mostrar al lector todo un complejo universo de emociones e íntimos

pensamientos que ahondan en las causas que conducen a las protagonistas al desastre las más de las veces.

La novela de adulterio era ya, a estas alturas de la película literaria, todo un motivo macrotextual más bien manido si creemos a Huysman en el prólogo para *À rebours,* escrito veinte años después de la novela: «Por más historias que se inventaran, la novela podía resumirse en estas pocas líneas: saber por qué el señor Fulano de Tal cometía o no cometía adulterio con la señora Fulana de Tal» (Huysmans, 2012: 101). Sin embargo, pese a ser un tema tratado hasta la saciedad, grandes figuras literarias de la época se rindieron a la estructura del triángulo amoroso, dotándola ya de paso, de una nueva dimensión social, donde lo que importaba no era ya llenar de perversidad a la mujer, inclinada de forma natural a la lujuria o al pecado (rasgo que aún conserva la alocada protagonista de Fontane, *Effi Briest* (1895), la más tardía de las obras que trataremos aquí, por otro lado), sino que ésta termina por convertirse a ojos del lector en víctima de los estamentos sociales que la empujan (Ana Ozores), de su deficiente educación y de su consecuentemente disoluta imaginación (Emma Bovary), del tedio y la coquetería (Effi Briest) o, finalmente, del amor (Anna Karenina y Melanie de Caparoux, en la novela *La adúltera* (1882) de Fontane). Unas víctimas, que, sin embargo, deben seguir expiando su pecado con la muerte –a excepción de la Regenta, cuyo castigo, quizá más cruel aún si cabe, es seguir viviendo en la sociedad que la encumbró y ahora la desprecia, sola, sin amigos y sin fortuna– y para quien el perdón sólo llega tardíamente si el pecado ha sido más emocional que carnal como es el caso de la novela de Fontane en el que la adúltera del título, Melanie, es perdonada por un esposo que comprende, ya en las postimetrías del siglo, que ella no se casó por amor, pero que sin embargo, sí quiere a su amante.

En estas novelas, la maldad femenina aparece más bien como un daño colateral ante la búsqueda de la propia felicidad y la satisfacción personal, no es un rasgo innato y presente en las protagonistas y sólo se muestra ocasionalmente de manera clara en el retrato de una de ellas, desde nuestro punto de vista, en la figura femenina más compleja y real que alumbró la literatura de la época: Anna Karenina, que es quien reúne un mayor número de características del arquetipo de la mujer fatal a lo largo de la obra.

No podemos decir que las protagonistas de estas historias sean mujeres fatales y perversas sino más bien mujeres aburridas y encerradas, sometidas al *ennui* bovariano que las una como señala B. Ciplijauskaité:

> Su deseo de evasión del aburrimiento, de la monotonía de su rutina diaria, de una existencia enjaulada sometida a reglas precisas. Cada una lo hace a su modo. Emma Bovary se crea un

> mundo ideal a través de las lecturas […] La reación consciente contra lo burgués la lleva a la perdición. Lo que triunfa al final, encarnado en la figura de M. Homais, es el burgués mediocre que no tiene ningún vuelo de la imaginación (Ciplijauskaité, 1984: 47).

De todas ellas, Emma es la más egoísta, a quien menos le importa qué daño puedan hacer sus decisiones o su actitud, quien va dejando a su paso un reguero de miseria y destrucción, y ese es su principal rasgo de mujer perversa, la que no lamenta el daño causado y busca el propio placer y la diversión por encima de todo y todos los demás.

Sin duda, la presentación realista y naturalista que escogen estos escritores en estas obras concretas[116], desde Flaubert hasta Clarín –todos ellos bajo el manto e influencia del primero, creador para muchos de la gran novela de adulterio bajo la que nacieron todas las que vamos a tratar– no ayuda en absoluto a la evolución y desarrollo del tópico de la mujer perversa y todopoderosa que tanto atemorizó y enamoró a los románticos.

Es Leon Tolstoi el único autor no burgués (perteneciente a la aristocracia rusa) y quien, pese a adscribirse en un principio al enfoque realista, prefiere ahondar en la dimensión moral del individuo antes que en la presión que la sociedad ejerce sobre él, aunque no esté, ni mucho menos, olvidando este rasgo temático a lo largo de su novela[117]. La visión moral de Anna Karenina, sólo equiparable con la que otorga ocasionalmente Clarín a su Ana –nunca tan madura, ni tan consciente de sí misma y de lo que la rodea como su homónima rusa[118]– la lleva a ser la que más sufre de las cuatro mujeres, puesto que atraviesa una angustia moral totalmente desconocida para las inconscientes y egoístas Effi y Emma.

Es también la única que se enamora, de forma tan profunda y desgarradora que es esta misma pasión, poco habitual en los consentidos adulterios de salón de la alta aristocracia rusa, la que acaba por destrozarla. Es ella, y no Vronski, quien aparece representada en la escena del baile como una seductora demoníaca; conocemos su carácter desde sus primeras frases en el capítulo XVI (nunca una protagonista se hizo tanto de esperar): «A pesar de todo, no opino como usted […]. No; sencillamente, puntos de vista de una mujer», oímos su voz antes si quiera de que nosotros, lectores ansiosos, o Vronski, altamente intrigado, podamos llegar a verla, con sus ademanes llenos de "gracia y energía". El adjetivo "enérgica" la acompaña a lo largo toda la novela y aparece frecuentemente en las percepciones que los otros

---

[116] El propio Flaubert contribuyó mucho más a la fijación del arquetipo con otras dos de sus obras: *Salammbô* y *Noviembre*, de la que ya hemos hablado.

[117] Los únicos momentos en los que Anna se siente feliz es cuando logra salir del ambiente que la oprime en la casa del campo, pero nunca en San Petesburgo, un *leitmotiv* por otro lado bastante habitual el de oponer la vida del campo a la vida de la corte.

[118] No deja de señalarnos el autor lo poco preparada que está para la vida y su más que insuficiente educación en contraste con la fuerza, empuje e interés literario de la mujer de Karenin.

personajes tienen de ella y es, sin lugar a dudas, su principal característica, al igual que el valor que muestra para expresar su opinión de manera directa y sin rodeos. Un rasgo que le supondrá el rechazo social, más que el propio acto del adulterio, que podría haber sido perdonado incluso por el arisco y seco Karenin (otro personaje que rompe con la mayor parte de los tópicos que arrastran los maridos engañados en estas novelas: es el único que odia al seductor, es cruel con Anna, no la quiere y usa al hijo de ambos para hacerla daño) si no hubiera sido por su sinceridad y la ausencia de sometimiento a la norma social.

Tolstoi insiste en poner de relieve que es esta falta de acatamiento ante unas normas morales estrechas y asfixiantes lo que la aboca al desastre y al suicidio, más allá de la propia conciencia moral.

La fuerza del ambiente, apuntalada por el determinismo de Taine y los postulados de la novela naturalista[119], termina venciendo siempre al espíritu de rebeldía de la adúltera, que llega en el caso extremo de Anna a preferir acabar con su propia vida porque no encuentra ya su lugar en la sociedad y en el mundo que la rodea.

El que arrastra a esta mujer no es ya ese "fatum" de los románticos, el destino trágico de la heroína, sino un final impuesto por una sociedad cargada de conceptos anacrónicos como el del honor esgrimido por Instetten y don Víctor que le lleva a su propia muerte en el segundo caso y a un final no deseado por nadie en ambas obras.

La imagen de la *femme fatale* creció, se amplió y matizó a lo largo del siglo XIX. Sin embargo, el naturalismo y la observación empírica del mundo y la sociedad del momento sacó a algunos de estos escritores del conjunto de mitos y arquetipos transmitidos con mayor o menor intensidad y éxito a través de sus lecturas y de los tópicos reiterados. La mujer era mala, engañosa y traicionera, sí, pero ahora interesaba conocer sus motivos porque quizá en algunos casos concretos (cuando la diferencia de edad hace imposible el entendimiento matrimonial o si la falta endémica de educacion femenina crea fantasías o formas de pensamiento poco morales) la culpa sea en parte de una sociedad que exige más de lo que da.

Es por esto que en la novela naturalista –salvando el apabullante ejemplo de la prostituta Nana, a la que contemplamos como el nacimiento de un nuevo matiz del mito literario y en el que encontramos los rasgos ya familiares de la *femme fatale*– no podemos encontrar ejemplos claros y rasgos de la mujer peligrosa, descendiente de Lilith. Lo más cercano será la enérgica, seductora, sincera y compleja Anna Karenina que se erige, no ya

[119] Pese a que ninguna de estas obras luce un naturalismo radical al estilo de Zola, todos estos autores inciden en buscar una explicación física a la conducta de estas mujeres, de las que nos dirán en algún momento que "sufren de nervios", histeria o locura.

como representante del mito, sino como la primera figura femenina completa, cerrada y brillante, con una personalidad propia que escapa a las páginas de la novela y encumbra a su autor como el escritor de su época que más se acercó a reflejar una realidad psicológica alejada del tópico pese a su cercanía al arquetipo, al crear un personaje en cuya amplitud de matices tuvieran igual cabida la mujer moral –pocas protagonistas tienen el profundo calado moral de nuestra Anna–, la mujer lectora –todas ellas tienen una cercana relación con la lectura, y en el caso de las dos Anas también con la escritura, pero sólo Karenina tiene lecturas realmente serias, obras que probablemente encontraríamos en la biblioteca de Tolstoi–, la mujer locamente enamorada de Vronski, la madre devota, la aristócrata aburrida, la amante despechada, y la mujer fatal que trae consigo la ruina y el desastre –más para sí misma que para otros– formando así el personaje más maduro y complejo de cuantos hemos analizado.

6,4. La mujer vampiro.

Aunque las primeras historias de vampiras tal y como hoy las conocemos nacieron con la novela gótica del siglo XIX, no resulta difícil rastrear este arquetipo femenino a lo largo de la literatura, la mitología y la superstición, desde la antigüedad clásica hasta el momento en el que dicha figura literaria aprehendió sus cualidades definitivas en el relato "Carmilla" de LeFanu.

La historia de la mujer vampiro es la historia del mal imperecedero, siempre seduciendo y tentando al bien, y es, también, la historia del miedo a lo oculto, a lo diferente, en cualquiera de las distintas interpretaciones (social, histórica, literaria) que podamos encontrar.

Son diversas las figuras clásicas que reúnen en sí las características iniciales de este personaje-tipo; y todas ellas heredan sus rasgos de un tronco común. Arpías, estriges, empusas y lamias presentan afinidades con Carmilla y Clarimonda, por ejemplo. Y todas ellas son, a su vez, hermanas ilegítimas de Lilith, la encarnación de la nocturnidad, de la lascivia y el mal femenino. Según afirma Muñoz Acebes, las lamias recuperaban

> su antigua belleza con la sangre de sus víctimas. Empusa era una criatura demoníaca de pies de bronce que podía transformarse en bella mujer para seducir a los hombres durante el sueño. Las estrigas son igualmente figuras femeninas con cuerpo de pájaro que succionan la sangre de los recién nacidos o de los jóvenes durante el sueño. El denominador común es en todos los casos el de una criatura femenina bastante sanguinaria, pero en el caso de las lamias, éstas incorporan en su mito el carácter vivificante de la sangre. Hay que añadir que Flavio Filóstrato (ca. 170-245) en su Vida de Apolonio de Tiana incorpora el motivo de la

> lamia en su obra, constituyendo por tanto uno de los primeros relatos vampíricos de la literatura occidental (Muñoz Acebes, 2000: 116-117).

La construcción del tipo de la vampira se erige sobre dos puntos: la bruja, de las que toma sus poderes sobrenaturales y con la que, ocasionalmente, pueden establecerse claros paralelismos[120], entre *La Morte amoureuse* de Gautier y *The Monk*, de Lewis; y la *femme fatale*, quien le presta su iniciativa, su letal seducción y la oscuridad inconfesable de sus últimas intenciones. No podemos decir, en este sentido, que exista una sustitución de la mujer fatal o de la bruja por la vampira. En este caso, usaremos lo que Jan Perkowski (1989: 70) llamó el "*Daemon Contamination*", un proceso de contaminación mutuo, una influencia recíproca que se da a través de los tiempos entre las distintas criaturas demoníacas de la mitología, el folclore y la literatura. Para Santiago Lucendo Lacal,

> el vampiro pasa por un proceso de transformación a través de los diferentes contextos en los que actúa: el folclore crea un monstruo a través de una superstición, una superstición que a su vez se simplifica en un tema de dominio popular a través de un estereotipo y que desde su difusión fuera del contexto original pasa a la ficción, y en ese nuevo contexto va a servir para señalar un nuevo tipo de realidad (Lucendo Lacal, 2009: 10).

Existe una relación clara entre la bruja y la vampira, relación que se puede apreciar en mayor detalle poniendo en paralelo las historias y los personajes de *La muerta enamorada* y *El Monje*. En ambos relatos, la mujer, emparentada directamente con el Mal y poseedora de poderes sobrenaturales, corrompe al sacerdote valiéndose de su apariencia de dulce *madonna* medieval. En este caso, la diferencia argumental es que en *El Monje*, Ambrosio termina siendo castigado, mientras que Romualdo se redime y, años después, se lamenta de la pérdida de su amada. En cuanto a lo que las protagonistas representan, Matilda, encarnación de la pura maldad, está dispuesta a todo para lograr tentar a Ambrosio, para introducir a un monje virtuoso en el mundo del pecado al que el hombre termina por darse con desenfreno. Clarimonda, también agente del mal, presenta sin embargo características que podríamos llamar "más luminosas", empezando por su nombre (que el antropónimo de una vampira se refiera a la claridad del mundo no deja de ser sarcástico o, cuando menos, significativo), y siguiendo con una serie de rasgos que pueden apreciarse en la cortesana, donde podríamos aventurarnos a

[120] Diversos estudiosos, entre los que se encuentran Ibarlucía y Castelló-Joubert (2002), sostienen que el término griego *brucolaco* o *vrucolaca*, que puede traducirse como "mordedor", "devorador" o "roedor", quizá contenga la raíz etimológica de la palabra "bruja", lo que explicaría la relación de coexistencia entre ambos personajes.

conjeturar que ella no es sino la encarnación de la imaginación de Romualdo, una presencia malvada que deviene de la culpa y la imaginación del propio cura y a la que, por tanto, éste no puede odiar.

La construcción del estereotipo de la diablesa femenina llega a la literatura cuando la figura del dandy vampírico dominante al estilo del Lord Ruthven de Polidori comienza a dejar paso a la mujer demoníaca.

Sin embargo, este intercambio de papeles puede rastrearse en algunas obras anteriores, como es el caso de la balada de Goethe, *Die Braut von Corinth* (1797), en el que la vampiro se apropia de la fuerza del personaje de tipo byroniano y acarrea la desgracia y la muerte a todo aquel que osa acercarse a ella.

Si tenemos en cuenta las características de la mujer malvada presentes en la historia literaria hasta este momento, resultaba del todo inevitable la asociación entre dos elementos tan seductores para el artista romántico: la belleza femenina y la muerte. Eros y Tánatos. La no muerta de piel blanca, magnéticos ojos verdes y cabellera roja, como indican los cánones, que seduce, pervierte y, finalmente, mata a su víctima.

En el romanticismo, como señala Mario Praz «de los mismos motivos que deberían provocar desagrado [...] brota un nuevo sentido de belleza engañosa y contaminada, un estremecimiento nuevo» (Praz, 1999: 66).

Otro gran escritor de lo fantástico aterrador, Poe (2001), en *La filosofía de la composición*, reconoce de forma explícita que la muerte de una mujer bella es el mejor tema poético que puede encontrarse:

> Cuando se halla más estrechamente ligado a la Belleza: la muerte, por tanto, de una mujer hermosa es, sin ningún género de dudas, el tema más poético del mundo; y del mismo modo tampoco cabe dudar que los labios más aptos para expresar este tema son los de un amante despojado de su amada (Poe, 2001: 47).

Para los románticos la belleza suprema es la belleza maldita, y hay cientos de textos que lo atestiguan. Entre los más conocidos destacan el ya tratado poema de Shelley sobre Medusa, Baudelaire en cualquiera de sus flores del mal, o los novelistas de lo horrendo como Mirabeau en *Les jardin de supplices* o Lewis en *The Monk*.

Durante este siglo, Muerte y Belleza se funden y confunden en una suprema mezla de cuerpos corruptos y espíritus melancólicos, un concepto que, si bien fue tratado en estos momentos por primera vez con semejante profundidad, ha aparecido ya anteriormente a lo

largo de la historia de la literatura en momentos y escritores puntuales pero con destacable constancia.

La imagen del vampiro se ha ido configurando en base a las características que les atribuyen las leyendas populares y, con posterioridad, los textos literarios. La palidez extrema, la frialdad de la piel y la sed de sangre son los rasgos comunes que presentan vampiros de ambos sexos.

Si bien el componente sexual siempre ha estado presente –recordemos las mitológicas figuras de súcubos e íncubos que, a hurtadillas, se adentraban en las alcobas de hombres y mujeres desprevenidos para saciar sus deseos carnales y su instinto depredador– es en la literatura cuando entra en juego el poder de la seducción. La vampira, como estereotipo de devoradora sexual, nace fundamentalmente en el siglo XIX aunque se desarrollará a lo largo del siglo XX, gracias, fundamentalmente, a su difusión en el cine que acabó por convertirla en la esterotipadísima *vamp*. Sin embargo, su imagen como mujer dominante y peligrosa conforma un fenómeno anterior, más amplio y, como ya hemos apuntado, no restringido en absoluto a la ficción victoriana.

Para construir su personaje y el ambiente que le rodea, Goethe cuenta con diversos antecedentes literarios. Es más que probable que conociera una de las primeras apariciones de este motivo en la literatura alemana, más concretamente en el poema de Ossenfelder de 1748, "El Vampiro" (*Mein Liebes Mägdchen glaubet*), en el que se acuña por primera vez este ya tan familiar término.

La más importante de sus influencias es, sin duda, la clásica *La novia de Amfípolis* de Flegón de Tralles, un cuento tradicional de fantasmas que es transformado por Goethe en una historia de vampiros. En la balada del autor alemán, la protagonista es, contrariamente a lo que sucede en el relato de Flegón, la causa directa de la muerte del amado, al que ha chupado la sangre del corazón, convirtiéndose en una amenaza aterradora para todo el que le rodea[121].

La balada de Goethe alcanza puntos críticos en la historia literaria no sólo porque dé forma y definición a las características propias del vampiro en una poderosa figura femenina, sino porque incorpora nuevos rasgos a los que posteriormente recurrirán otros autores para dotar a sus terribles personajes de este tipo de tristeza seductora tan habitual ya en el mundo de

[121] Para muchos, Goethe se inspiró en la historia de Menipo Licio y la Empusa, referida por Filóstrato en el libro cuarto de su *Vida de Apolonio de Tiana* (II d. C.): una bella mujer seduce a un joven para que se case con ella, en la boda se dan cuanta de que es una Empusa, y al nombrarla hasta sus vestidos, su casa y su cuerpo se desvanecen. En la mitología griega, las Empusas formaban el séquito de Hécate, la diosa de la muerte. Adoptando la figura de una hermosa doncella, solían acostarse con los hombres durante la noche y chuparles sus fuerzas vitales hasta hacerlos morir. Por su lascivia y crueldad, estas criaturas infernales, capaces de transformarse en perras o vacas, se emparentaban con Lamia, la vengativa divinidad libia.

los no muertos. Como señala Mario Praz, a propósito de *La esposa de Corinto*, de Goethe, Madame de Staël advertía una “mezcla de amor y espanto”, la “voluptuosidad fúnebre” que emanaba de la escena en la que «el amor se aliaba con la tumba, la misma belleza no parecía más que una horrorosa aparición»” (Praz, 1999: 170).

En el poema del autor alemán el lado más malvado de la criatura se muestra sólo tras la muerte del amado. Su arrepentimiento y sus sentimientos humanos (reprocha a su madre el pacto que ésta, siendo joven y estando enferma, realizó para entregar a su hija a cambio de recuperar su lozanía[122]) la alejan de la figura aterradora tan habitual en la superstición popular. Son también estas características las que la hacen tan distinta del tipo de mujer malvada, sádica y cruel que aparecerá años después en Gautier, o en los poemas de Baudelaire. Con el ambiente decimonónico, las historias de vampiros dejaron a un lado sus referentes a denuncias políticas para centrarse en el lado oscuro, erótico, desazonador y sensual de la seducción del mal.

Pese a ello, la mujer vampiro no ha perdido toda esa carga contestataria hacia la moral cristiana y su peligro principal sigue haciendo referencia al pecado original. La vampira es promiscua, agresiva, activa y egoísta, características que chocan de pleno con la idea cristiana de la mujer-moral. Como señala Lucendo Lacal «las comparaciones entre el estereotipo de la vampira y el vampiro muestran que las distintas formas en la ficción están basadas en una valoración negativa de esa diferencia sexual y en una división binaria de la sexualidad» (Lucendo Lacal, 2009: 235).

Volviendo a *La novia de Corinto* hemos de destacar que la obra aúna por un lado la visión más clásica del motivo vampírico con una concepción profundamente romántica y moderna. En la atracción inherente que la figura del no muerto ejerce sobre quienes están a su alrededor, encontró el Romanticismo el motivo o la excusa para tratar el tema sexual con una mayor amplitud de miras, acercándose a él desde los distintos ángulos de visión que puede ofrecer la literatura fantástica. Es a causa de esta novedosa (y hasta cierto punto aparente) liberación sexual por lo que resulta tan obvia la atracción lésbica en “Carmilla”, un tema casi inexistente en la literatura anterior al siglo XIX.

Ya desde el arranque del relato, la vampira inicia su acercamiento hacia Laura rodeándole el cuello con sus “bellos brazos”, rozando sus labios y empleando un suave tono de voz que arrastra a la niña hacia ese universo de sensualidad y lúbrica seducción del que no puede, es más, no quiere salir. Sin embargo, aunque la relación entre Laura y Carmilla es la

[122] Si recordamos la archiconocida novela del irlandés Stocker, *Drácula*, vemos con mayor claridad cómo se ha recurrido frecuentemente a la figura del vampiro, en casos como estos, como un recurso habitual a la hora de enfrentar paganismo contra cristianismo.

más afamada en este sentido, no es la única. El trabajo inacabado "Christabel" (1797) de Samuel T. Coleridge es considerado el primer poema vampírico en lengua inglesa. En él encontramos los orígenes de la atracción lésbica de la obra de Le Fanu encarnada en los personajes de Geraldine, la bella hechicera, y Christabel, a quien la primera convence para compartir el lecho. Como destacan Ibarlucía y Castelló-Joubert «la trama de lesbianismo e incesto dejó, sin embargo, una profunda huella en la literatura de lengua inglesa del siglo XIX, como puede verse en "Carmilla" de Joseph Sheridan Le Fanu» (Castelló-Joubert e Ibarlucía, 2002: 18).

"Carmilla" cumple con todos los tópicos y rituales de la fórmula actual de la ficción vampírica: desde la estructura interna en cuanto a los cuadros en los que se divide la acción (ataque, muerte/resurrección, caza/destrucción) hasta, como hemos visto, la larga y detallada seducción de la víctima por parte del vampiro, la confusión entre sueño y realidad y el fracasado intento de hallar una explicación racional para los sucesos sobrenaturales acaecidos que, finalmente, pueden solventarse gracias al reconocimiento de los métodos del folclore tradicional del cazavampiros para reconocer, vencer y matar al monstruo.

Que la vampira y, por tanto, la mujer fatal (la pecadora, la prostituta, la *vamp*) son el principal peligro para el modo victoriano de comprender y llevar la institución del matrimonio es más que evidente en el relato atribuido a Tieck "No despertéis a los muertos"[123]. En él, el amor del protagonista junto con su inconsciencia e ignorancia le llevan a traer de vuelta de la tumba a su fallecida esposa Brunhilda, lo que termina conllevando la fatídica muerte de sus hijos a manos de la sedienta vampira (de nuevo encontramos aquí, como hemos visto y como ahondaremos en ello más adelante, el motivo de la no muerta como antitesis radical de la madre). Lo que le conduce a la ruptura inevitable del nuevo matrimonio y, finalmente, hacia su propia y horrible muerte que se resume en la inevitable advertencia: "No despertéis a los muertos".

Este juego, el favorito del gato que suelta y agarra al ratón, de tentar con lo prohibido, con lo vergonzante, con aquello que no debe ser nombrado, es también el favorito de otra dama aterradora de la literatura francesa del XIX, la cortesana Clarimonda de Gautier, quien seduce con sus artes demoníacas y su belleza sobrenatural al padre Romualdo, hombre piadoso y temeroso de Dios hasta que posa en ella sus ojos («¡Piensa en ello, hermano! Por haber mirado a una mujer una sola vez, por cometer una falta aparentemente tan leve, padecí durante años los tormentos más terribles; mi vida se vio perturbada para siempre» [Gautier, 2001: 31]) y cuya

[123] Aunque recientes investigaciones parecen indicar que su creador fue Ernst Raupach.

alma termina por pertenecerle casi hasta la locura, hasta que, ayudado del padre Serapione, logra vencer el poder, más emocional y sensual que puramente demoníaco, que la bellísima cortesana ejerce sobre él. Una victoria que no le causa, como vemos en otros héroes supervivientes de historias de vampiros, alegría ninguna. Hasta el final de sus días Romualdo, quien debería comportarse como una víctima liberada según los tópicos, no deja de lamentar la pérdida de su amada y de la diversión y felicidad que ella le daba. En este punto, los actos de Serapione, claro antecedente del arquetipo del cazavampiros, no le parecen destinados a salvar su alma sino únicamente a coartar su diversión: «La muerte de la vampira, y lo que ella representa frente al realismo, no ha traído en absoluto la tranquilidad al monje, sino todo lo contrario. Destruir a Clarimonda, como representante y guía dentro del mundo del placer nocturno y la fantasía, es destruir lo más interesante de la vida, según Gautier» (Lucendo Lacal, 2009: 277).

Una de las novedades más interesantes del relato de Gautier es que Clarimonda no busca de manera directa la muerte de su amado. Desde el primer momento lo que pretende es seducirle, apartarle del camino de la fe («porque te amo y deseo arrebatarte a tu Dios, hacia el que tantos corazones vierten ríos de amor, sin alcanzarlo jamás»), al menos al Romualdo hechizado, el vividor, mientras que su *alter ego*, el religioso, castiga su cuerpo con el cilicio, el ayuno y la oración en una pesadilla desdoblada en la que la duda entre lo que es realidad y lo que es ficción supone una tortura constante para el alma del monje. Llega la mujer-monstruo incluso a drogarle cada noche para poder beber una gota de su sangre sin matarlo y, de este modo mantenerse ella con vida y alargar su pasión, en una de las escenas más sensualmente eróticas de la literatura fantástica del momento:

> La sangre corrió en hilillos purpúreos y algunas gotitas salpicaron a Clarimonda. Sus ojos recuperaron entonces el brillo, y noté en su cara una expresión de feroz y salvaje alegría que hasta entonces nunca había notado. Saltó del lecho con agilidad animal –con la agilidad de un mono o de un gato– y se lanzó sobre mi herida, que succionó con indescriptible voluptuosidad. Sorbió despacio mi sangre, con la delectación de un gourmet que cata un vino de Jerez o Siracusa; entrecerraba los ojos, cuyas verdes pupilas no eran ahora redondas, sino oblongas. De vez en cuando se interrumpía para besarme la mano, después posaba sus labios sobre la herida y bebía una nueva gota. Cuando vio que la sangre cesaba de manar, se levantó con los ojos húmedos y brillantes (Gautier, 2001: 48-49).

Una nueva faceta de la vampira –el alargar la vida del objeto de deseo por placer y, quizá también, para satisfacer una cierta sensación de soledad– es lo que la hace más humana, pero también, como puede observarse en el desenlace del relato, más vulnerable y más

peligrosa cuando sus sentimientos resultan heridos. Para autores como Twitchell la diferencia entre el vampiro y la vampira es que en el caso de los primeros sus historias tratan sobre la dominación mientras que en las de ellas, predomina la seducción: «*While the male vampire story was a tale of domination, the female version was one of seduction*» (Twitchel, 1981: 39). Sin embargo, podemos afirmar que cierto tipo agresivo de seducción está íntimamente relacionado con la dominación. Sin embargo, la seducción, aunque resulte ser el arma principal de la mujer vampiro no es, en ningún caso, de su exclusiva, aunque sí persistente a lo largo del tiempo y de su iconografía. Podemos contemplar una diferencia de enfoque en cuanto al estilo de seducción del hombre y la mujer vampiro: el primero diversifica más su caza (hombres, mujeres, ancianos, niños, jóvenes), mientras que la mujer tiende a establecer primero relaciones personales y familiares antes de dar muerte a su víctima –como observamos en los casos de Clarimonda y Carmilla, por ejemplo– y suelen atacar a jóvenes de ambos sexos y, esencialmente, a niños, en una revisión del mito de Lilith y en una perversión del papel de la mujer-madre encargada de dar vida y alimento frente a la mujer-vampira (mujer-liberada) que arranca una y toma el otro[124].

La poesía decimonónica se alimentó también del arquetipo vampírico en sus dos vertientes (masculina y femenina), aunque de manera inevitable, la lírica tendió más habitualmente a identificar la fuente del Mal con la Belleza y, por tanto, con esa imagen de la mujer aterradora que devora sin remordimientos el corazón del poeta.

La misma mujer que primero seduce y luego asesina sin el más mínimo atisbo de compasión, una mujer ante la que el escritor se siente más vulnerable y perdido que nunca, no sólo por la fuerza que ella emana sino por las características bien poco halagüeñas que suele reunir el hombre que se deja seducir por la bella difunta (cobardía, fragilidad, masoquismo...). Según esta idea, la fuerza de la vampira es directamente proporcional a la debilidad del hombre al que mata o seduce. A este tema y con este enfoque y diversas variantes dedicaron algunos poemas autores como Baudelaire ("La metamorfosis del vampiro", "El vampiro"), Keats ("Lamia", "La Belle Dame sans Merci"), Kypling ("El vampiro") y algunos relatos versificados, como "Leonora" de G.A. Bürger, donde la mujer, en este caso, es la víctima del muerto que regresa de la tumba para desposarla[125].

Como podemos observar en la mayoría de estos poemas, no nos encontramos sólo ante historias, relatos de vampiras, sino que el poeta termina por atribuir a mujeres reales –mujeres

[124] Tanto las tres vampiras amantes-discípulas de Drácula como la propia Lucy aparecen devorando niños en la obra, en un intento de hacer aún más repulsiva la imagen de la bella muerta para el lector victoriano.
[125] El famoso estribillo *Laß ruhn die Toten* inspiraría en 1823 el cuento de Ernst S. Raupach, "No despertéis a los muertos".

letales– las características tanto físicas como psicológicas de la mujer como parásito chupasangre al que de forma inevitable y enfermiza se siente atraído, como sucede con todo aquello que representa lo más bajo de la condición humana. Resulta del todo inevitable al leer a Baudelaire establecer la conexión ya habitual entre las imágenes de vampirismo y las enfermedades de transmisión sexual, la prostitución, la liberación de las costumbres y las coacciones de todo tipo. Es por esto que, pese a todo, la moral del hombre de fin de siglo debe ponerle cortapisas al monstruo que no ha de vencer nunca, bajo ningún concepto.

No pasa desapercibido que, en la fantasía de seducción que la vampira representa para el hombre, el sadismo y la tortura juegan un importante papel. No hemos de olvidar que estos mismos autores decadentes, cumpliendo con la estética decimonónica, tienden a recrearse en el sufrimiento femenino como una nueva forma estética, una nueva inspiración[126]. Era del todo inevitable que este sentimiento llegara hasta la figura de la vampira, en la que los hombres del relato vuelcan toda su ira, empalándola y decapitándola sistemáticamente y disfrutando de ello sin el más mínimo resquicio de duda (no olvidemos la escena de la muerte final de Lucy en *Drácula* que contrasta sumamente con la tristeza de Romualdo al terminar con Clarimonda). La moraleja final es que el monstruo (hembra) siempre es sometido, lo que no sucede igual (ni en número ni en modo) con el vampiro masculino.

Como hemos visto, Clarimonda fue la última de las bellas atroces del siglo XIX que despertó en los lectores algún tipo de simpatía. Según avanzaban el tiempo y la literatura, la vampira era cada vez más malvada y carente de matices.

La literatura posterior, en especial la literatura norteamericana del siglo XX, ahondará mucho más en la figura del vampiro al que dominan los sentimientos de soledad y desagrado, en un intento no sólo de humanizar esta figura arquetípica de la literatura de terror, sino también y sobre todo, convertirla en un icono del ser rechazado y marginado por la sociedad que, en su más profundo yo, ansía en realidad regresar a ella. Nada más alejado del papel originario de la mujer vampira, de la *femme fatale* que llega a disfrutar del caos y la destrucción que siembra a su paso.

[126] Podemos resumir en este sentido el espíritu de fin de siglo con la frase de Baculard d'Aranaud: «*Que les yeux d'une amante sont ravissants, adorables, lorsqu'ils sont couverts de larmes! Le coeur s'y baigne tout entier*», «¡Los ojos de una amante son encantadores, adorables, cuando están cubiertos de lágrimas! El corazón entero se baña en ellas».

6.5. La ninfa perversa y la madrastra celosa.

Uno de los más perturbadores capítulos de la historia artística europea es el que llevó a la sociedad decimonónica, sobre todo a los hombres de la rígida moral victoriana, a la admiración, -en algunos casos rallando casi la obsesión- por las niñas púberes que llegaron a transformarse en el receptáculo de sus más oscuros deseos.

No debemos olvidar, a la hora de tratar este controvertido tema -siempre más desde el punto de vista artístico que social o, desde luego, moral- que según las leyes inglesas de la segunda mitad del siglo XIX, las niñas de doce años tenían ya plena capacidad (legal, física y moral) para mantener relaciones sexuales, eran consideradas ya mujeres. Dicho esto, suscribimos la afirmación de Bram Dijsktra de que el arte, que rara vez les da forma, sirve casi siempre para consolidar y afianzar los prejuicios culturales dominantes, y muestra de ello son los recurrentes temas que trataban esos cuadros que ya a nadie escandalizaban y que colgaban en los más respetables salones de Londres y París.

Partimos de la siguiente premisa social: la infancia, mal que pese por lo tardío, se ha desexualizado a lo largo del siglo XX, y no podemos decir que lo haya hecho en todos los rincones del globo. Esto significa que no podemos aplicar nuestro actual prisma a las representaciones artísticas anteriores, donde la visión sexual de estas diminutas *femmes fatales* es obvia y clara para creadores y espectadores que hacen de ellas objeto artístico al tiempo que subliman el deseo masculino de posesión y dominación.

En un informe de 1862, recogido por Ronald Pearsall en *The Worm in the bud* (1969), se cuenta que en los ciento ochenta y cuatro burdeles conocidos en la ciudad inglesa de Birmingham se podía encontrar más de medio centenar de jóvenes menores de dieciséis años prostituidas bien por propia voluntad o bien forzadas por la familia y las circunstancias de pobreza y miseria que las rodeaba.

En otra obra ensayística del momento, el *Diario íntimo* (1851-1985) de los hermanos Goncourt se encuentra el testimonio de un joven inglés sobre la casa de una tal Mrs. Jenkins donde, “desde luego” se podía pegar a las jóvenes hetairas de hasta trece años.

En un tiempo en el que el avance científico situaba a la mujer en un permanente estado de semi-desarrollo mental y equiparaba su inteligencia con la de un niño, resulta extremadamente sencilla la intencionada fusión entre la mujer y la niña. Schopenhauer en *De las mujeres* (1851) declara que las representantes del “bello sexo” están preparadas para ejercer

de educadoras y cuidadoras en nuestra primera infancia por el hecho de que ellas mismas están toda su vida en una especie de estadio intermedio entre el niño y el hombre.

El evolucionismo, así como diversas teorías científicas del momento, no fueron en absoluto ajenas a estas tesis. Así, el profesor de la Universidad de Ginebra, Carl Vogt en *Lecciones sobre el hombre* (1868) explicaba científicamente la siguiente verdad: la mujer estaba atrofiada en su crecimiento evolutivo; se quedaría, pues, niña para siempre, la "salvaje", ya que para algunos seguidores de las teorías darwinistas, contrariamente al hombre que está en un estado más avanzado de civilización, las mujeres tienen desarrolladas habilidades más características de las razas inferiores.

La reducción mediante la ciencia de la mitad de la población a una sola tarea, el papel reproductivo, se ajusta como un guante a las conclusiones que en materia de antropología sacaron los científicos del momento: la mujer es un órgano sexual un bien material orientado al placer y la reproducción, y en eso consiste su belleza.

Si la mujer es un ser en estado perpetuo de inmadurez cuya única función es satisfacer los instintos sexuales y reproductivos del varón, la línea que separa a esta de la niña ha dejado ya de existir. Por ello,

> En su tentativa de no tener que cumplimentar las exigencias físicas y emocionales que solían plantearles las féminas adultas, muchos hombres que habían esperado encontrar en las mujeres de su propia edad las mismas cualidades dóciles y monjiles que habían visto en las esposas de sus padres, empezaron a suspirar por la pureza de la niña que no podía hallar en las mujeres (Dijkstra, 1994: 185).

Es este sin duda uno –que no el único- de los principales motivos por los que el siglo XIX presentó esa fascinación por la infancia que llevó a escritores y lingüístas a recuperar, rehacer y ahondar en el legado folclórico y en las vías de conocimiento y acercamiento al mundo creadas para los niños: los cuentos infantiles. Lo que hasta la segunda mitad del siglo XX es sinónimo de cuentos de hadas, de adaptaciones, traducciones o transcripciones de leyendas, relatos ancestrales y tradiciones mitológicas cuyo fin último para autores como Andersen, Grimm o Perrault era respetar esos arquetipos que otorgan un valor de eternidad a sus relatos, al tiempo que llevan consigo los primeros conceptos morales y éticos a la psique del niño ya que, como hemos visto al inicio de este trabajo, el cuento recoge la función primaria del mito como vehículo educativo y de transmisión de ideologías y valores.

Es por eso que podemos ver en todos los relatos revisados u originales del siglo XIX lo que Hugo Cerda en *Ideología y cuentos de hadas* denomina el "proceso de decantación

ideológica” en el que el escenario es siempre un mundo feudal, regio y clerical donde incumplir las normas lleva siempre aparejado un serio castigo. Pese a esto, en algunos de los relatos, sobre todo en algunas versiones como la conocida de *Caperucita Roja* de Perrault en 1647 que resultan ser más fieles a la narración folclórica inicial, podemos percibir algunos de los rasgos originales de las historias populares. En el cuento del francés el final, más trágico y a favor del lobo, no hace pasar a la joven por la fase de resolución, triunfo y final feliz de los cuentos de hadas, sino que conduce a la moraleja y el destino trágico del mito.

Esa exploración del mundo puro y maravilloso de la infancia, un mundo de caballeros valerosos y mujeres débiles, de hadas, de monstruos, dragones, de imágenes sencillas en blanco y negro, dio lugar a las principales obras de literatura infantil en el siglo XIX: *Alicia en el País de las Maravillas*, *El príncipe y el mendigo*, *Los hijos del Capitán Grant*, *Oliver Twist*… Estos libros infantiles buscaban representar y recoger la idea, la fantasía del niño y adaptarla. Eran, al fin y al cabo, historias sobre niñez fabricadas por adultos:

> La interminable recurrencia a las fantasías de encuentros medievales entre caballeros fuertes y de buen corazón y mujeres serviles que necesitaban ser rescatadas representaba la continuidad simbólica del culto de mediados de siglo a la monja hogareña. La madre-niña, la virgen beata […] en las obras de estos artistas era caracterizada bien como bruja malvada, bien como niña indefensa cuyos tiernos brazos se alzaban, no expresando deseo sino dulce agradecimiento, hacia la valentía caballeresca de su hierático y magnífico señor (Dijkstra, 1994: 188).

Se mezclan de este modo dos visiones que, pese a todo, llegan a convivir en el espacio del arte occidental (literario pero, también y sobre todo pictórico[127]): la mujer es un ser infantil e inmaduro al que hay que cuidar y proteger incluso de sí misma y de su propia e inconsciente sexualidad –obras como *Satan in Society* de Cooke buscaban alertar de los peligros de los internados femeninos, donde la masturbación se había convertido en un “vicio contagioso” y “criminal”- y, por otro lado, ya desde su más tierna infancia, el niño, como defienden Lombroso y Ferrero presenta en su carácter una amoralidad viciosa que encuentran semejante al carácter de la mujer.

Paul Adam en “Des Enfants” publicada en *La Revue Blanche* en 1895 afirmaba que las perversas características eróticas de la mujer se acentuaban en el comportamiento de la niña que, según el autor, presenta una tendencia natural e innata a la prostitución.

---

[127] Pintores como Paul Chabas o Alexandre Cabanel juegan con la doble visión de la infancia perturbadora en esos cuadros expuestos en los grandes Salones de Arte de París de un modo mucho más directo y complejo de lo que encontramos en la literatura cuya expresión resulta, en comparación, ciertamente comedida.

Nace así la ninfa perversa que verá la luz como arquetipo completo ya en el siglo XX en la celebérrima novela de Nabokov, *Lolita*. Antes, la pequeña *femme fatale* había ido recopilando y rehaciendo algunas de sus características principales que conformarán su figura arquetípica en obras como *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert donde el santo relata en una de sus pesadillas visionarias: *«Et cet enfant noir apparu au milieu des sables, que étair très-beau, et qui m'a dit s'appeler l'esprit de fornication»* (Flaubert, 1874: 28).

Esta niña, que bien podría ser la pequeña protagonista de la obra del autor francés de origen uruguayo Jules Laforgue *Las modalidades legendarias*, es una pequeña Andrómeda que se aparece como una arpía total y absolutamente depravada a pesar de su corta edad.

Zola en *El pecado del padre Mouret* (1875) realiza también un brillante relato del desesperado anhelo masculino de pureza e inocencia, una reprimida ansia por formar parte del mundo inocente y puro del niño; en realidad tanto como de escapar de las estresantes implicaciones de la pasión adulta, como se puede deducir en el relato.

Años antes, Balzac, en *La piel de zapa* (1831) nos muestra cómo el anhelo masculino de signos de pureza infantil se entremezcla con las fantasías paralelas acerca de la ambigua inocencia del sueño, y crea de este modo una imagen ya icónica, la de la mujer como niña emocional. Criatura pura e inocente que va de la obediencia absoluta al abandono amoroso sin plantearse nada más. En la obra de Zola, la infantil Pauline, novia de Rafael, es su amorosa sierva y para él representa la felicidad su dulce ignorancia, pues no le ha sido concedida «la facultad de razonar […] ni la facultad de pensar en ocultar su mirada con secreta vergüenza».

En la poesía romántica tardía encontramos también una amplia colección de ejemplos de ninfas perversas, jóvenes aparentemente inocentes cuya pureza parece perturbar al poeta, en última instancia, casi tanto como lo hicieron las características sexuales de la *femme fatale*. Si hay un poeta que haya cantado a la infancia ese es William Blake. Según Camile Plaglia «En *Cantos de inocencia*, la autoridad masculina es un Herodes impotente que masacra a los inocentes al tiempo que los viola con la vista y con la mente. La sociedad funciona mediante una especie de pederastia viciosa» (Paglia, 2006: 409)

Estos niños inocentes son los precursores de sus víctimas masculinas castradas por la crueldad de las mujeres, que también podemos ver con absoluta claridad en "*The Mental Traveller*" donde la bruja es la primera representación del arquetipo decimonónico de la gobernanta malvada o en el poema "*To Tirzah*" donde bruja y madre son, en realidad, un mismo ser:

The Sexes sprung from Shame & Pride,

Blow'd in the morn, in evening died;
But Mercy chang'd Death into Sleep;
The Sexes rose to work & weep.

Thou, Mother of my Mortal part,
With cruelty didst mould my Heart,
And with false self-deceiving tears
Didst bind my Nostrils, Eyes, & Ears.[128]

Sin embargo, los niños de Blake carecen del poder sexual que sí tienen, por ejemplo, las pequeñas transmutaciones de la joven Rose Le Touche de la que el poeta John Ruskin se enamoró cuando ella tenía 10 años y para quien escribió "*Lilies*", mezcla entre lo sexual y el anhelo de pureza que buscaban los hombres del siglo XIX.

Para enfrentarse directamente a la niña-virgen como tópico recurrente en la literatura, sobre todo en aquella aparentemente infantil, orientada a educar a estas mismas niñas en una determinada serie de valores y prejuicios sociales, apareció la malvada madrastra. Las Cenicientas, Blancanieves y Auroras tenían ahora una figura a la que enfrentarse: la de la mujer ya mujer con quien se establece una dinámica de competición (de hermosura en el caso de Blancanieves, de atención en el de Cenicienta) haciendo de la relación entre ambas la verdadera piedra angular de la dinámica del cuento. En ocasiones se nos presenta superficialmente la figura del caballero que aparece sólo al final, casi de casualidad en el cuento de Blancanieves para despertarla únicamente porque se ha quedado prendado de su belleza. *Ergo*, la malvada madrastra, aterrada por lo único que puede socavar el poder sexual de la *femme fatale*, el paso del tiempo, había acertado al sentirse amenazada por una versión más joven, inocente y pura de sí misma.

El cuento en el siglo XIX es la unión entre los elementos constitutivos del mito antiguo y el desarrollo del mito moderno. La figura arquetípica de la malvada madrastra es el punto sobre el que gira este universo, es ella normalmente quien con sus celos y perversidades precipita los acontecimientos de la trama.

La madrastra representa los terrores de la mujer que fue hermosa pero a quien la edad ya ha desplazado de su lugar de poder y que se siente amenazada por la joven heroína del

---

[128] "Los sexos nacieron de la vergüenza y el orgullo: / surgieron con la mañana y en la tarde murieron; / pero la Misericordia transformó la muerte en sueño: / los sexos se levantaron para trabajar y llorar. / Tú, Madre de mi padre mortal, / con crueldad forjaste mi corazón / y con falsas lágrimas, engañándote, / encadenaste mi nariz, mis ojos y mis oídos".

cuento, la propia hijastra; en el mito literario, el vínculo de sangre con la madre es demasiado fuerte e irrompible como para planteárselo, porque además se busca incentivar el sentimiento maternal al tiempo que se estigmatiza a quien no lo respeta o carece de él, como es el caso de la estéril madrastra de Blancanieves, sin embargo, en algunas versiones iniciales, más cercanas al folclore que a la literatura –como es el caso de la historia de los hermanos Hansel y Gretel– la figura negativa es la de la propia madre, que no duda en sacrificarlos en aras de su propia supervivencia.

6.6. El sadismo, la algofilia y otras perversiones sáficas.

El Marqués de Sade fue una de las figuras más claramente influyentes en la literatura del siglo XIX. Su imitación y la admiración que despertaba son obvias en las obras de los artistas románticos que, siguiendo sus teorías, convirtieron el vicio en virtud y la virtud en un elemento negativo, restrictivo y pasivo, que había de romperse para hacer que la felicidad, la felicidad más física, no tuviera freno alguno. Esta inversión de valores representa la base del sadismo, un juego psicológico muy del gusto decadente que hace acto de presencia en buen número de relatos y versos.

El modelo Justine/Juliette, la pareja vicio-virtud, se repite ahora por doquier con cierto apreciable cambio de matiz: la mujer no es solo receptáculo del dolor y la crueldad del hombre sino que desde ahora será quien lo inflija a quienes se encuentran a su alrededor. En *Mémoires du Diable* (1837) de Frédéric Soulié, Juliette y Caroline son la pareja que representa esta dictomía literaria donde, al fin, Lilith encuentra su venganza. En estas obras su heredera, la mujer impúdica, lujuriosa y perversa triunfa sin ambages, como ya lo hizo la Justine de Sade, sobre las virtuosas que la envidian y sobre los hombres que la denostan. En una nota del volumen IV de *Justine*, el autor afirma que existe una mayor inclinación a la crueldad por parte de la mujer, puesto que posee una sensibilidad más aguda que el hombre. Esta afirmación resuena en las líneas de *L'âne mort et la femme guillotinée* (1829) de Jules Janin, donde la figura femenina anticipa a las crueles mujeres de Baudelaire el cual ve su suprema voluptuosidad en la certeza que poseen de estar haciendo el mal, tal y como menciona en *Journeaux Intimes*.

Baudelaire es el gozne literario que deja tras de sí al hombre fatal del tipo byroniano, al poeta-verdugo de su venus negra que, pese a ser ya una tigresa, una bestia implacable y “fecunda de crueldad” es castigada por el demiurgo creador, para llegar finalmente a la mujer fatal retratada por Moureau.

Este tipo de mujer cruel y sádica requiere de un varón apocado y dispuesto a amar por encima de todos los desmanes, chantajes y humillaciones:

> El hombre, en la obra del poeta, aspira a ser una "víctima impotente de la furiosa rabia de una mujer"; su actitud es pasiva, su amor es martirio, su placer es dolor. En cuanto a la mujer, sea Fredegond o Lucrecia Borgia, Rosamon o María Estuardo, es siempre el mismo tipo de belleza disoluta, imperiosa y cruel (Praz, 1999: 409).

En el caso del masoquismo masculino (para los científicos del siglo XIX era ampliamente común la tendencia natural de la mujer a desear ser golpeada y maltratada durante el sexo), la literatura y la ciencia han ido de la mano, lo que sin duda ha perjudicado a ambas ramas. En 1886, tras la publicación y el pertinente escándalo de *La Venus de las pieles* de Leopold von Sacher-Masoch, el Dr. Krafft-Ebing acuñó el término "masoquismo" como desviación sexual en su libro *Psicopatía sexual*[129], lo que hizo del relato, incluido en el ambicioso e inacabado proyecto *El legado de Caín*, el principal y más conocido representante del deseo masoquista masculino y del cruel sadismo femenino encarnado en una desaforada Wanda von Dunajew. Ambos, masoquismo y sadismo, vienen a ser las dos caras, el aspecto activo-pasivo de un mismo mal que en la época se denominó "le vice anglais". Este deseo de infligir dolor tanto relacionado con el erotismo (sadismo) como sin connotación sexual alguna (desviación llamada algofilia) aparecerá frecuentemente en la novela francesa de la época donde el tipo de gentleman inglés es atraído y fascinado por la crueldad y la violencia, más aún si esta la ejerce una mujer.

El cambio comienza a verse en Baudelaire, pero es en la obra de Flaubert donde podemos apreciarlo en toda su magnitud de matices. En una clara alusión a la importante influencia del Divino Marqués en la creación de los gustos sociales de la época, Flaubert nos cuenta que Emma Bovary gusta de leer libros que contengan descripciones violentas y sangrientas que la exciten. En *Salammbô* es el bello esclavo quien, ante los ojos satisfechos de la amante, sufre un inenarrable martirio[130]. El clima ha cambiado: «es la mujer la que se muestra frígida, insensible, fatal, es el ídolo; el hombre es quien sufre a causa de su pasión» (Praz, 1999: 359).

---

[129] Hecho que, por otro lado, marcó enormemente la recepción y difusión de la obra del escritor, todavía muy infravalorada.

[130] Similar sensación será la que cause, en una situación parecida, la cruel Claire en *Le jardin des supplices* de Mirabeau.

La representación de la mujer cruel y sádica llevó unida la asociación de esta con la belleza medúsea que presentan los personajes femeninos en *La tentación de San Antonio* o las mujeres de D'Annunzio en obras como *Trionfo della Morte* (1894) cuya protagonista, Hipólita Sanzio, es terrorífica y, según dice el propio autor, casi gorgónea, o en la que está considerado su trabajo más sádico, *Forse che sì, forse che no* (1910), en cuyas páginas, junto a su personaje Isabella Inghirami, teoriza sobre la algofilia y otra de las recurrentes perversiones decimonónicas: el incesto.

Recordamos que este tema ya fue ampliamente tratado por autores como Byron en *Manfred* o Wordworth (*Tintern Abbey*). En estas obras suele ser el varón el que pervierte e inclina los deseos femeninos, mientras que en obras como *The Cenci*, de Shelley, el acto está más controlado por ella, Beatrice Cenci, que pese a ser la victima y una figura esencialmente positiva, el ansia de venganza y la furia con que la retrató el escritor romántico la alzan como uno de los personajes femeninos más destacados y oscuros de la literatura de su época, y sobre la que no se ha profundizado aún. Para el poeta, como para sus coetáneos, estas relaciones incestuosas conllevaban "una circunstancia muy poética" (Shelley, 1880: 143) que los autores aprovecharon para remarcar más aún el carácter perverso e inherentemente lujurioso de la mujer, que no atiende ni si quiera a las barreras que impone la sangre.

Si pensamos en autores cuyos personajes femeninos giren en torno a esa crueldad sádica, sin duda A.C. Swinburne es el nombre más destacado. Denostado y poco apreciado[131] principalmente por la crudeza de su temática, su obra y sobre todo su concepción del Eterno Femenino, ejerció una destacada influencia sobre escritores y pintores, lo que le convirtió en una de las principales referencias para el prerrafaelismo, en base a la relación del poeta con Dante Gabriel Rossetti y a la influencia de los deletéreos personajes de *Poems and Ballads* (1866) sobre los cuadros de este, reflejos de una belleza dolorosa, espectral, esencialemente romántica, que envuelve y caracteriza a todas sus mujeres.

La sumisión ante la mujer, como fuente de erotismo y lujuria, es el *leit motiv* de su creación, de la que sustraemos la definición del ídolo femenino que tanto influyó en la pintura prerrafaelita y la literatura posterior. Los dramas del escritor están repletos de mujeres terroríficas y lujuriosas que llegan a afirmar, como en el caso de *Rosamond* (1860): «soy la mujer de todos los relatos, el rostro que siempre se encuentra en el rostro de la historia».

En Swinburne estas mujeres son más la proyección de la turbia sexualidad del poeta que un reflejo de lo que conoce y comprende él de la psicología de la mujer del momento. Su

[131] Basta decir que no existen traducciones oficiales de su obra completa al español y que, de momento, no parece que vayan a editarse.

mayor esfuerzo por acercarse a lo que podemos describir como un estudio del alma femenina es su recreación de María Estuardo –dentro de la trilogía que componen *Chastelard* (1865), *Bothwell* (1874) y *Mary Stuart* (1881)– quien es fatal, sobre todo, para los hombres que la aman. Es una mujer fría y sádica, que se complace con el dolor ajeno, muy alejada del tipo histórico para ser directamente extraída de la psique sexual y sensual del autor. Una mujer a la que su amante describe de este modo (Swinburne, 1929: 320):

I know her ways of loving, all of them:
A sweet soft way the first is; afterward
It burns and bites like fire; the end of that,
Charred dust, and eyelids bitten through with smoke.

En esta concepción físicamente cruel de la mujer resultan útiles los arquetipos recurrentes de las bellas atroces de la antigüedad clásica y bíblica: Cleopatra, Dalila, Semiramis, Judith, Salomé o Venus[132] (pétrea o carnal) pueblan sus versos sofocando entre sus fríos brazos el último aliento del poeta. Un canibalismo sexual que es ahora monopolizado por la mujer, un ídolo implacable y sanguinario; la transformación poética de la *Belle Dame Sans Merci* de Keats en la terrorífica Venus de Tanhäuser del *Laus Veneris* de Swinburne, la reducción de la diosa a una sombra, un fantasma, un vampiro siniestro y cruel cuya única misión es torturar al poeta para quien, como vemos en *Anactoria*, todo el universo, y esencialmente la mujer, es sufrimiento y dolor.

La última de las perversiones adscritas a estas mujeres fatales literarias es el lesbianismo. La literatura decimonónica ahondó también en el desarrollo de los deseos sáficos como una muestra más de la perversión y la degradación moral de la mujer sometida siempre a sus instintos y apetitos sexuales.

En la obra de Balzac, *La muchacha de los ojos de oro* (1835), Paquita Valdés está sexualmente sometida a una lesbiana española, la Marquesa de San Real, una libertina del tipo de Sade que destroza totalmente el concepto de hombría al usar al marqués para su placer en ausencia de Paquita a la que acaba asesinando salvajemente. Se convierte así en una de las más destacadas hembras de feroz espiritu ctónico en el Decadentismo. Aunará la lujuria femenina y

[132] No en vano, partiendo de la base de cada una de sus histórias míticas, en este periodo se establece la relación metafórica entre decapitación y castración masculina como vemos en las historias de Judith o Salomé (incluso la de Dalila con el paralelismo del pelo) y que dará como subtema la necrofilia como desviación sexual, presente en historias como *La cabeza del Bautista* de Valle-Inclán.

la mente violentamente masculina para representar la androginia que el concepto de lesbianismo puede llegar a ser en la psique de los autores románticos. De la profusión del propio tema en el inconsciente colectivo dan muestra las similitudes entre dos obras que se escribieron casi al mismo tiempo: *Mademoiselle de Maupin*, la apología del amor lésbico escrita por Gautier, y *Seraphita* de Balzac, en cuyas mujeres protagonistas podemos reconocer el perfil y la fama que la escritora George Sand tuvo durante estos años.

VII. CONCLUSIONES.

En las páginas que conforman este trabajo hemos pretendido dibujar la línea que define el arquetipo de la mujer fatal encarnado en el personaje parabíblico de Lilith. Durante más de 3000 años, primero a través de relatos mitológicos, representaciones artísticas ornamentales o rituales, y narraciones folclóricas, y después desde la literatura y la pintura, la imagen arquetípica de la *femme fatal* ha estado presente en el imaginario colectivo occidental.

Pero de dónde sale esta idea repetida cual mantra sobre la maldad inherente de la mujer sexual, cómo nace y cuál es su principal intención son preguntas cuyas respuestas parecen perderse muy atrás, entre los primeros relatos y representaciones míticas, aquellos que asientan la base de nuestro imaginario, porque qué duda cabe ya a estas alturas: la literatura occidental ha desarrollado ampliamente la concepción de la maldad de la mujer más allá de toda especulación.

A lo largo de todos estos milenios, Lilith y su arquetipo han reunido en sí una serie de mitemas o características que podemos dividir en dos tipos o niveles: estructurales, que son aquellos sin cuya presencia no es posible hablar del arquetipo mítico de la mujer fatal, a saber, la sexualidad visible y agresiva y su deseo de dañar a otros, principalmente a los hombres; y en segundo lugar, los mitemas ornamentales o circunstanciales, muchas veces propios de un paradigma determinado (clásico o romántico, por ejemplo) que pueden fluctuar en su representación y que nos ayudan a situar el arquetipo en el tiempo y el espacio.

Sin llegar a situar como hace Jung el arquetipo como producto de la fantasía de una situación de baja intensidad en la conciencia, ni realizar una psicologización de la mitología, sí he recogido este término para definir el mito que hemos desgajado y seguido a lo largo de la historia.

Hemos concretado el mito original de Lilith como la encarnación de una lección moral simbólicamente relatada. Pese a que los matices de significado que este mito revela pueden tener mínimas variaciones a lo largo del tiempo (a las que que hemos denominado mitemas circunstanciales u ornamentales), la base sobre la que se desarrolla es pétreamente invariable: la mujer fuerte es peligrosa para el hombre y para la sociedad en la que vive.

Con respecto a los mitemas estructurales, Lilith se define desde los inicios como el concepto de lo que de agresivo existe en la psique femenina. Tanto en sus inicios como las terribles diosas mesopotámicas Istar o Inanna, representaciones de mujeres guerreras y sanguinarias, como en su desarrollo dentro del mito hebreo, del que conocemos un mayor número de detalles con respecto a sus hábitos de devoradora de niños y semen y cruel torturadora de hombres, hasta sus herederas en la literatura clásica, ejemplos de crueldad (Medea, Clitemnestra...).

A lo largo de estas páginas he trazado el desarrollo de los componentes temáticos que completan el mito de Lilith desde un remoto y difícilmente rastreable origen a través de la historia de las literaturas europeas. En este análisis he pretendido explicar y justificar el cambio de ideas que arrastra el arquetipo de una época a otra, el paso que se da en la creación literaria de la *imitatio* a la *inventio*.

De este modo hemos encontrado mitemas estructurales pertenecientes al arquetipo de la *femme fatale* en las leyendas que recrean los mitos de las diosas mesopotámicas (la crueldad sanguinaria de la diosa Allat y la voracidad sexual de Istar son rasgos que encontramos en versos de la epopeya de Gilgamesh y en las representaciones simbólicas que adornan platos rituales y tablillas), que son los mismos mitemas que, todavía poco matizados, pasaron a las figuras mitológicas hebreas o griegas. El miedo a la mujer agresiva, la que no encaja o incluso se revela contra el papel de la maternidad no deja de estar presente, construyendo un submundo con sus propios terrores y fantasías.

Hemos hallado estos elementos básicos de análisis, constituidos por las unidades invariables y permanentes que definen este modelo mítico: la maldad y el atractivo sexual, que son los elementos que nos aseguran la transmisión de la identidad esencial del arquetipo a través de las sucesivas versiones históricas. Así, entre otros la mitología griega crea uno de estos seres mitológicos femeninos terribles y poderosos, Medusa, cuya infernal maldad está directamente relacionada con la suprema belleza que la condujo hasta su castigo (bien por presuntuosa o bien por haber sido violada por Posidón en el templo de Atenea), y que representa a la perfección el simbolismo que envuelve al arquetipo: da igual lo hermosa que pueda llegar a ser una mujer, abstraerse en su belleza solo puede causar la perdición y la muerte.

El poder del mito religioso es de gran importancia, y de una forma casi directa llegó a la literatura, que no tuvo reparo alguno en adosar a las figuras mítico-literarias más ctónicas las características que en reiteradas ocasiones hemos visto en las diosas de los panteones y los relatos homéricos. Llegan así las evoluciones psicológicas de estas Medeas, Clitemnestras, Helenas y Fedras que, aportando cada una de ellas un matiz único de personalidad, el mitema ornamental propio de la circunstancia, crean un universo específico, un decálogo de los diversos estándares existentes de la maldad femenina: asesinato de niños inocentes, falsas acusaciones por despecho, planes para matar al rey y hacerse con el poder... Todo ello explicado y, en ocasiones, justificado desde su falta de espacio en el mundo: no hay sitio en la civilización para caracteres extremos.

En esta exégesis alegórica podremos encontrar la verdad, si reducimos la alegoría al nivel de la abstracción, y esta es, como hemos visto a lo largo de estas páginas, una verdad ética: no existe lugar en la civilización para la mujer que desafía mediante la fuerza y la manipulación sexual su posición en el mundo.

Sirenas, empusas, lamias y vampiros son las manifestaciones mitológicas de estos miedos. En la mitología hebrea la propia Lilith reúne ya en sí misma todos los rasgos mitológicos que componen el arquetipo: es agresiva, contesta a los ángeles enviados por Dios a buscarla, su mayor pecado es negarse a someterse a los deseos del hombre, hacer gala de una sexualidad propia y viva... Su belleza la lleva a ser la perdición de todos aquellos que se dejan embaucar por su lujuria.

Los mitemas circunstanciales que rodean su figura nos ayudan a ponerla en relación con las diosas mesopotámicas ya mencionadas: la representación del búho o la lechuza, la identificación con la serpiente, etc.

Algunos de estos mitemas pueden encontrarse en la madre de la humanidad, Eva, trasunto cristiano de la griega Pandora, que añade a la compleja mezcla la soberbia y la curiosidad, pecados ambos que engrosarán la lista de características de la *femme fatale* desde este momento y que buscan demostrar la innata debilidad de la mujer, lo que la aboca inevitablemente al pecado donde el hombre no debe dejarse arrastrar.

Con el devenir de los siglos el mito etno-religioso irá dando paso al mito literario, que busca reflejar en cada momento la visión del autor sobre la mujer (mala) de su momento. Es el motivo principal por el que este recorrido ha tenido un carácter histórico, pues a la hora de realizar un análisis completo sobre la evolución de la figura de la mujer fatal y de su metamorfosis y devenir histórico, hasta su banalización y casi desaparición en el momento actual, he encontrado oportuno adentrarme también en los terrenos de la sociología y de la psicología considerando que para la literatura comparada se ha de tener en cuenta que la recreación de un tipo mitológico preexistente debe estar sujeto a una cierta metamorfosis si quiere responder a los parámetros de las expectativas del lector y, por tanto, entenderse y analizarse desde las coordenadas histórico-culturales que le dan sentido y lo determinan.

Así mismo, a lo largo de estas páginas he pretendido ir más allá y acercarme a los mecanismos ideológicos que orientan la visión masculina de la mujer en cada uno de estos cortes históricos. Y hablamos de visión masculina de la mujer fatal, porque no existe el arquetipo de la mujer fatal tal y como lo hemos definido y estructurado, en la literatura escrita por mujeres, no en imitación de la literatura masculina, como se hizo durante siglos, sino en la producción propia y personal porque esta es una figura de creación varonil, es un reflejo de los deseos, anhelos y terrores que la mujer y su imagen han inspirado al hombre durante milenios. En el momento en el que esa mujer mala se parapeta en sus circunstancias, en sus motivos, en el momento en el que actúa impulsada por algo más que el deseo de venganza o la querencia por la maldad ya no es nuestro arquetipo de *femme fatale*, será una mujer realistamente perversa, aunque no adscrita al arquetipo que venimos tratando.

Independientemente de que las circunstancias la acercaran más a ello o no, para el autor clásico la mujer era proclive a la maldad y la promiscuidad sexual. Estaba en su naturaleza y solo una vida de fe y constricciones podía salvarla. El cambio hacia la visión renacentista del mundo trajo consigo el cambio de visión no tanto en el resultado (sigue habiendo por doquier mujeres malas y

peligrosas que nos llegan desde sus páginas) sino en la motivación. Ahora hay un porqué que el hombre debe entender o al menos conocer, si pretende librarse de sus sensuales garras.

En la Edad Media la mujer mala podía ser la bella seductora al estilo de Salomé o Judith o la bruja infernal, dos caras de un mismo poder, claro reflejo de la idiosincrasia coetánea y el papel de la mujer en la literatura y la sociedad. Demonios hermosos que podían transformarse en terribles fieras para devorar a los hombres a los que seducían.

En una visión más humana más acorde con la visión antropocentrista del momento Boccaccio, Chaucer y Juan Ruiz copan a la mujer de motivos reales y palpables para actuar con esa falta de moral, tan reprochada. Las han humanizado restándole poder a esos básico instintos perversos, pertenecientes a una naturaleza primigenia y oscura, perdida en las nieblas del tiempo, para darles motivos más que reales para tramar, engañar, traicionar o asesinar sin que deban terminar por arrepentirse, ya que han sido las circunstancias (y por tanto los hombres que han creado y sobreexplotado esas circunstancias) quienes las han conducido hasta allí.

Mucho se ha discurrido –dentro y fuera de estas páginas– sobre la inherente maldad de la mujer y su tendencia, sea natural o cultural, al engaño y la crueldad. Como vemos, hemos distinguido dos tipos de mujeres malas en la historia: las que lo son porque las circunstancias o la sociedad las empujan a realizar actos que atentan contra la moral imperante (adulterio, engaño, asesinato incluso...) pero no llegan a ser en ningún momento completamente responsables de la maldad de sus actos; y las verdaderamente malvadas, aquellas que sopesan, deciden y actúan conociendo en mayor o menor medida –según sea su grado de profundidad psicológica– las perversas repercusiones de sus actos. A este grupo pertenece la esencial mujer fatal que debe ser, además, hermosa; de forma real o alucinógena para engañar a sus víctimas, pero visible para el hombre al que necesariamente ha de seducir pues ella es, por encima de todo, un animal sexual.

Desde la larga colección de amantes que se le cuentan a la diosa Istar hasta la negativa de Lilith a yacer junto a Adán tras haber probado los placeres prohibidos del Mar Rojo, la más aterradora y reveladora característica del arquetipo es ese ansia sexual insatisfecha. Sin ella, la crueldad y la saña del personaje y, por tanto, también el frío y oscuro temor que despierta no tendrían razón de ser pues básicamente Lilith representa a lo largo de sus distintas apariciones y sus diferentes reencarnaciones históricas la desconfianza del hombre hacia la sexualidad femenina.

Interpretaciones para este hecho hay decenas, sino más, pero pertenecen al campo de la psicología y la sociología. Desde la teoría de la literatura sí podemos observar que este miedo cerval es casi atávico, anterior a la propia civilización[133]. Y que ha estado presente con una serie clara de patrones

[133] Como ya mencionamos al hablar de la mitología grecolatina, las figuras femeninas más temibles de su imaginario son casi todas preolímpicas, divinidades que llegan desde un recóndito rincón del sustrato mitológico premesopotámico, incluso.

de repetición, por encima de la intertextualidad y los cruces de influencias, para crear una figura reconocible e identificable en diversas literaturas, en distintos idiomas, culturas y países.

Sexuales son las mujeres perversas de la literatura clásica, aunque no sea su principal herramienta para logar sus fines ni para hacer daño a quien las rodean: Clitemnestra utiliza la atracción que ejerce sobre Egisto, Fedra intenta seducir a su hijastro o los celos de Medea por las infidelidades de Jasón. Estas son las distintas facetas del preeminente papel que juega el sexo en el desarrollo de estas historias.

La actividad sexual vigorosa y voluntaria y las alusiones constantes formarán parte de las mujeres fatales al estilo de la Comadre de Bath. El imprescindible personaje de Chaucer tiene la agresividad en la expresión y la sensualidad en la mirada y aunque el autor no nos dice directamente que sea venenosa o mortal para sus amantes, al fin y al cabo ha sobrevivido a cinco matrimonios y anda haciendo cábalas para comenzar el siguiente. Todo un ejemplo de moral femenina disoluta, como nos hacen ver en algún momento sus compañeros de peregrinaje.

El sexo será también la herramienta mediante la que escapar de sus diminutas y constrictas vidas para las mujeres de Boccaccio. El juego de la seducción tan del estilo ovidiano vuelve a la palestra entre Filomena, Elissa o Fiammetta. Sus mujeres no son ya sombras oscuras, poderes ctónicos llegados al mundo para perder y corromper al hombre. El antropocentrismo también las ha favorecido a ellas y ahora sabemos que son malas porque están aburridas. O encerradas. Son malas porque son infelices, como recogerán casi compulsivamente los autores del realismo decimonónico.

Las *femme fatales* renacentistas y barrocas mantienen los mitemas estructurales en cuanto a la sexualidad y en cuanto a la maldad; que tenga motivos demostrados para ser mala no hará en ningún caso que deje de serlo, o que el autor se permita exculparla totalmente. No es ya la mujer ese *instrumento diaboli*, sino que puede llegar a ser ella misma un diablo, como veremos a través de la masculinizada y violenta Lady Macbeth que olvida, según avanza su viril locura de poder lo que la convierte en mujer y hace de ella una virago emparentada en fuerza con Clitemnestra que si bien sedujo en su momento al hombre que debía ayudarla a alcanzar su meta (Egisto y Lord Macbeth) ha olvidado esos rasgos femeninos para dejarse arrastrar por la ira y la desesperación.

Rescatada por el teatro isabelino, la figura hermosa y terrible de la reina nubia reunió en sí mitemas, estructurales y ornamentales, anteriores y coetáneos de la *femme fatale* y llegó rica en matices e influencias hasta la explosión literaria del romanticismo. En *Antony y Cleopatra* vemos a una mujer que ostenta el poder no solo sexual sino político (reflejo del momento vivido en Inglaterra bajo el reinado de Isabel), un orden que rompe el equilibrio natural y que, por tanto, está condenado a destruirse constantemente.

La maternidad negativa (como ausencia o rechazo) será otro mitema recurrente. La mujer fatal es estéril en la mayor parte de los casos, y si llega a ser madre, jamás será una buena madre. Es este un rasgo que apareció recurrentemente durante cientos de años pero que ya en algunas obras del siglo XVIII como *Moll Flanders* se reveló como algo más circunstancial. La mujer real, la que comenzó a ser

llamada como la New Woman podía vivir o no la maternidad sin que ello influyera en su nivel de maldad: mujeres malas y egoístas podían ser madres al tiempo que desgajaban el corazón de sus víctimas o mujeres sin hijos podían sentirse perfectamente realizadas y perversas en su soledad.

El siglo XIX vivió una gran explosión, la especificación y concreción del arquetipo de la *femme fatale* se vio tan matizado y utilizado que no tuvo más remedio que segmentarse en distintas facetas o matices para sobrevivir. En cada uno de ellos mantiene los dos mismos mitemas estructurales (el deseo de hacer el mal y la sexualidad activa/agresiva) con una serie de mitemas circunstanciales que en algunos casos llegan a los autores como influencia directa de la cultura clásica (la atracción por la belleza medusea, la imagen de la lamia-vampiro, la hermosa dama que engaña y secuestra durante siglos al caballero incauto...), en otros son adiciones propias de un autor que recogieron y agrandaron coetáneos y discípulos (el interés morboso por las mujer de vida alegre, la profesional del amor, que destaca en autores como Baudelaire, Flaubert o Zola), la juventud perversa (las ninfas malvadas que retrata Moureau y que se personalizan en la carnal y perversa niña Salomé), el adulterio, el sadismo, la necrofilia, el lesbianismo...

El mito de Lilith, contrariamente a otros mitos de origen etno-religioso que son rescatados como mitos literarios cuando el sustrato que los creó deja de estar presente en la sociedad, siempre ha estado presente en la literatura. Como mito parabíblico construido con la intención sociológica de marcar lo moralmente inaceptable en la conducta femenina, su sitio ha estado siempre en la narración, primero en los relatos orales que se usan para advertir y asustar a las niñas, y después en todo tipo de obra literaria. Y ha sido esta asimilación entre literatura y religión lo que ha asegurado no solo la transmisión de su identidad mítica sino también su pervivencia a través de sus distintas versiones históricas.

Como he dicho la mujer fatal va a ser mala, a dañar física o moralmente a sus enemigos sin ningún tipo de arrepentimiento. Entre sus atributos físicos destaca, principalmente su belleza. Es hermosa, porque debe ser sexualmente atractiva, lo que desembocará en todo tipo de catástrofes y desgracias para quienes se sientan atraídos por ella. Características destacadas de esta beldad serán siempre los cabellos, largos, espesos, lo bastante como para atar y asfixiar al hombre con él (en Lilith, la *Belle Damme Sans Merci*, Salomé, incluso en Medusa, el pelo cobra una fuerza e importancia especial); su color, en la mayoría de los casos, será el que representa la pasión, el fuego y el pecado: el rojo. Otros mitemas ornamentales que la describen físicamente, y que encontramos de forma reiterada y con mucha más presencia en la literatura desde finales del siglo XVIII hasta el momento actual, suelen ir de la mano: la tez pálida y los ojos verdes y fríos, de serpiente, el animal con el que más habitualmente se la asocia desde mucho antes del incidente de la manzana. De su boca, pequeña, sonrosada y atractiva, solo surgen palabras dulces y engañosas, incitaciones para que el hombre abandone el buen camino. Estas

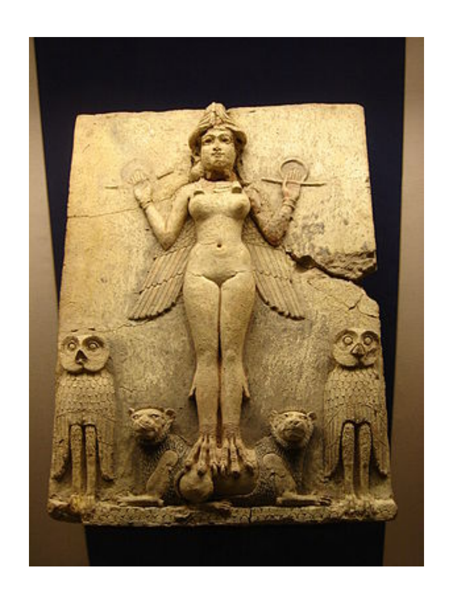
mismas serán las características con las que las representen los artistas pictóricos de los siglos XVIII y XIX, que harán de la imagen de la mujer su tema más recurrente.

A veces estos mismos mitemas se pervierten y nos los encontramos invertidos, como en el caso de la fea y contrahecha bruja europea, en aras de alcanzar el objetivo de los mitos moralizantes: educar o asustar, según el caso. Otras veces solo cambian de forma para amoldarse al gusto del momento (la *Dark Lady* de tez oscura pasa a contraponerse a la divina belleza petrarquista), pero siempre se presentan como características amenazantes y desazonadoras.

Finalmente, el arquetipo de la *femme fatale* que había sobrevivido a 3000 años de historia murió como tal a mediados del siglo XX tras una larga y agónica decadencia. Desde mi punto de vista las razones que contribuyeron a esto fueron varias: la primera de ellas es la obsesiva panfeminización que conllevó el auge y la popularidad del Art Noveau a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Su simbología se debilita. Este estilo artístico trajo consigo la repetición constante de la imagen femenina en representaciones muchas veces cargadas de referencias mitológicas clásicas diversas, pero cuyo aspecto excesivamente decorativo, dulce y naíf hizo que el arquetipo perdiera gran parte de su fuerza subterránea, oscura y agresiva; en cuanto a la literatura, tras los geniales autores decimonónicos, las obras consiguientes se convirtieron en muchos casos en una sucesión de tópicos maniqueos que ya no simbolizaban nada digno de ser desentrañado.

Para terminar, la última piedra del ataúd mítico de la *femme fatale* llegó con la aparición de la *New Woman* y su correspondiente lugar en el panorama de la literatura y la crítica literaria. La mujer fatal se había convertido, no ya en el arquetipo mitológico que fue, la representación de un ser casi pretemporal, la encarnación de la lujuria y el pecado, sino en el tópico en el que el escritor (varón) la había transformado. Y no hay lugar para tópicos patriarcales en la nueva literatura. Su versión cinematográfica y los *best-sellers* terminaron por sepultarla.

APÉNDICE: ICONOGRAFÍA DE LA MUJER FATAL.



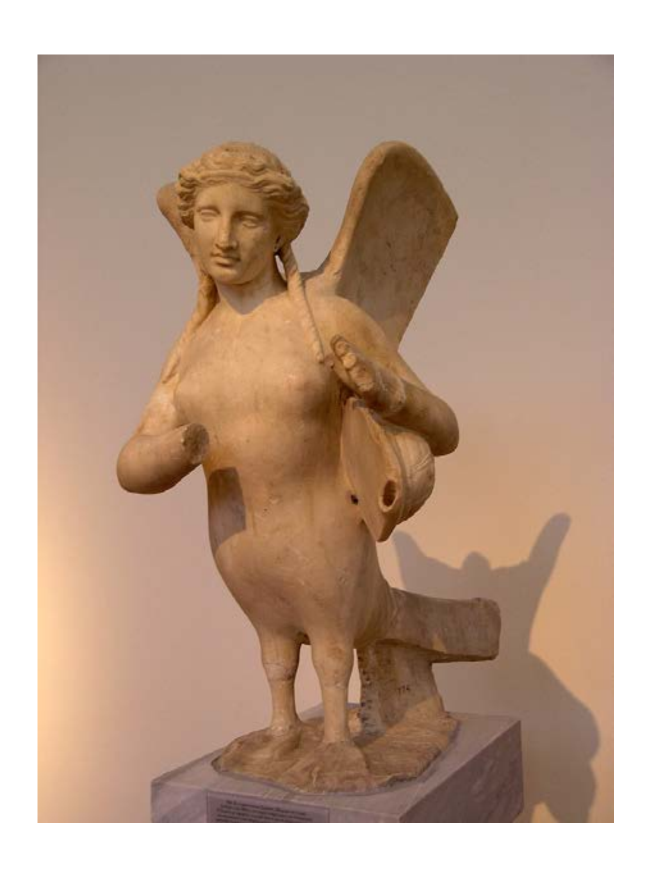
1. Representación de una diosa, probablemente de Ištar/Inanna, en el Museo Británico. Siglo XIX o XVIII a.C.

2. Cilindro mesopotámico con la imagen, en el centro de la diosa Inanna-Istar.





3. Estatua de Atenea (c. 520 a.C. Del frontón de la Gigantomaquia en el templo de época arcaica de la Acrópolis).



4. Estatua funeraria de sirena, c. 370 a. C., Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

5. **Hans Baldung Grien.** *Death and the Maiden*. **1518-20. Basel Museum**





6. Niklaus Manuel. *Der Tod als Kriegsknecht umarmt ein Mädchen*. Kunstmuseum. Basel. 1517.

7. Talla de madera de Holzschmitt, 1470. *Speculum Humanae Salvationis*. Ausburgo



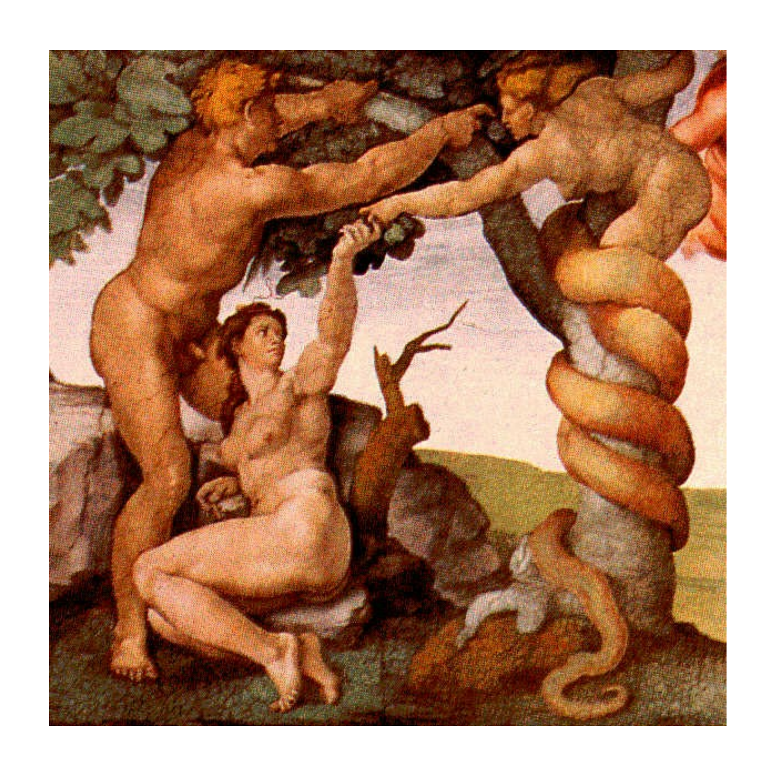


8. Jean Cousin le Vieux. *Eva Prima Pandora*. 1550. Louvre. París.



9. *Head of Medusa.* Artista desconocido. Siglo XVI. Galería Uffizi, Florencia. Italia.

10. Miguel Ángel.
Representación de Lilith-serpiente, en la Capilla Sixtina.

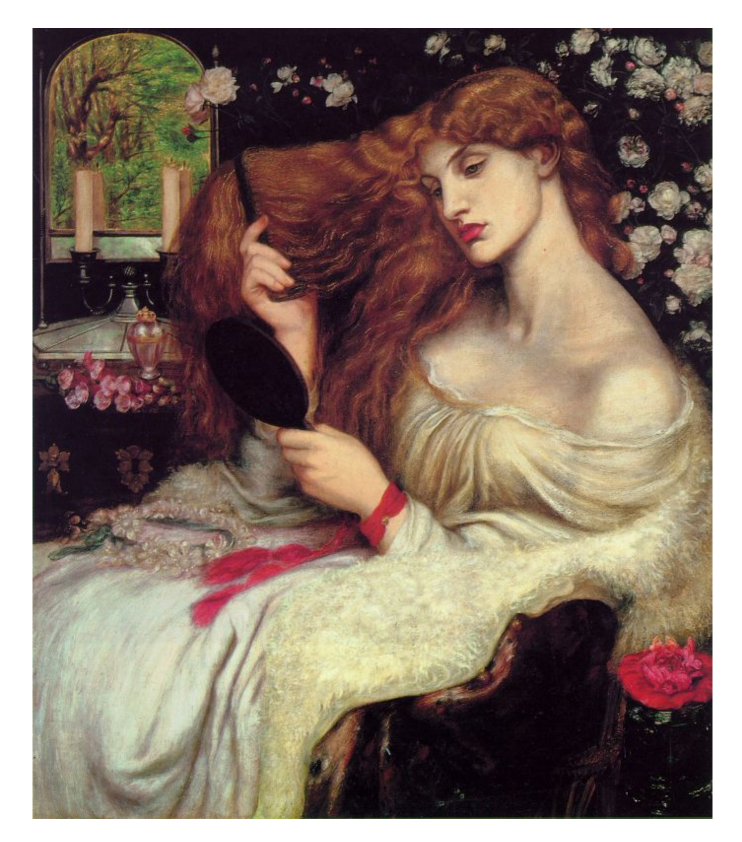




11. Henry Fuseli. *Titania and Bottom* c.1790. Galería Tate. Londres.



12. John Collier. *Lilith*. 1887
The Atkinson Art Gallery, Southport, Inglaterra.



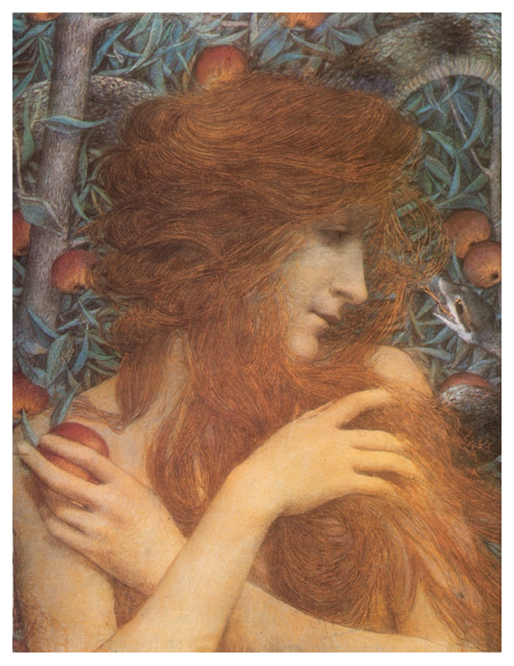
13. Dante Gabriel Rossetti. *Lady Lilith*, 1864-73. Wilmington Society of the Fine Arts, Wilmington, Delaware.



14. John William Waterhouse. *Le Belle Damme Sans Merci*. 1893. Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Germany.

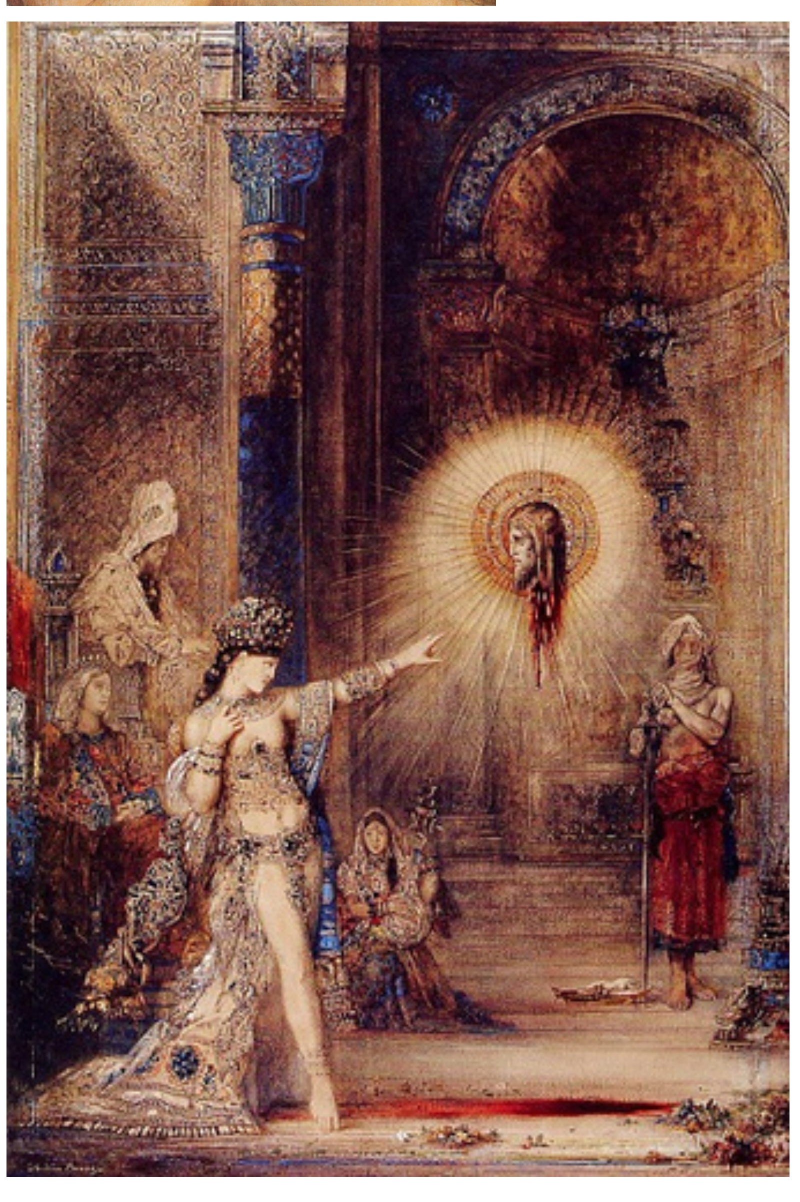


15. John William Waterhouse. *Lamia*. 1909. Colección privada.



16. Lucien Lévy-Dhurmer. *Eve*, 1896. Colección privada.

17. Gustave Moreau. *La aparición*. Sin datar. Non datée. RMN-Grand Palais. Musée d'Orsay.





18. Edouard Toudouze. *Salome Triumphant*. 1886. Localización desconocida.

19. Ilustración de Philip Burne-Jones Bt. *LeVampire*, 1897.



BIBLIOGRAFÍA

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel: *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 2005.

ALBERTO MAGNO: *Secreta mulierum et virorum*. Lyon: Jacques Moderne, 1526.

ALDRIGE, Alfred Owen (ed.): *Comparative literature: matter and method*. Urbana: University of Illinois Press, 1969.

ALLEN, Prudence: *The concept of Woman*. Edesa Press, 1985.

ÁLVAREZ DE TOLEDO, Lorenzo: *De manzanas y serpientes*. Madrid: Juan Pastor, 2008

ANDERSEN, Hans Christian: "La Reina de las Nieves", en *La Reina de las Nieves y otros cuentos*. Madrid: Alianza. 1997.

APOLODORO: *Biblioteca Mitológica*. Madrid: Alianza editorial, 1987.

APULEYO: *El asno de oro*. Madrid: Alianza editorial, 2000.

ARCE, Joaquín: *Perfil humano de Boccaccio frente a Petrarca y Dante*. Madrid: Prensa de la ciudad, 1975.

—————— : *Una interpretación de Boccaccio y su tiempo*. Madrid: Albor, 1976.

ARMSTRONG, Guyda: "Boccaccio and the Infernal Body: the Widow as Wilderness", en STILLINGER y PSAKI, 83-104.

ARMSTRONG, Karen: *Los orígenes del fundamentalismo en el judaísmo, cristianismo y el Islam*. Barcelona: Tusquets, 2004.

ARNAUD, Daniel; BRON, François; DEL OLMO LETE, Gregorio; TEIXIDOR, Javier: *Mitología y religión del Oriente Antiguo. II/2. Semitas Occidentales*. Barcelona: Ausa, 1995.

AUBERT, Jean-Marie: *La femme. Antiféminisme et Christianisme*. Paris, 1975.

AUERBACH, Erich: *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE, 2006.

AUERBACH, Nina: *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

AURAIX-JONCHIERE, Pascale: *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre Romanticisme et décadence*. Clémont-Ferrant: PUBP, 2002.

BACHELARD, Gaston: *La intuición del instante*. México D.F.: F.C.E., 1999.

BACHOFEN, Johann Jakob: *El Matriarcado. Una investigación sobre la ginecocracia en el mundo antiguo según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid: Akal, 1987.

————— *Mitología arcaica y derecho materno*. Barcelona: Anthropos, 1988.

BADE, Patrick: *Femme Fatale. Images of evil and fascinating women*. New York, 1979.

BALZAC, Honoré de. *Esplendores y miserias de las cortesanas*. México D. F.: Trillas, 1987.

BARING, Anne y CASHFORD, Jules: *El mito de la diosa*. Madrid: Siruela, 2005.
BARTHES, Roland: *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores, 1983.
BASSNETT, Susan: "¿Qué significa literatura comparada hoy?", en D. ROMERO LÓPEZ, 87-101.
BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra. 1998.
BELLER, Manfred: "*Von der Stoffgeschichte zur Thematologie*", en *Arc*, V, 1970, 1-38.
——————: "Tematología" en M. Schmeling (ed.), *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*. Barcelona: 1984, 101-118.
BELTRÁN ALMERÍA, Luis: "Pandora en la encrucijada de los tiempos", en *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (mayo-agosto 2006), (http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/beltranalmeria.pdf)
BERGER, Pamela: *The Goddess Obscured: Transformation of the Grain Protectress from Goddess to Saint*. Boston: Beacon Press, 1988.
BERMEJO BARRERA, José Carlos y DÍEZ PLATAS, Fátima: *Lecturas del mito griego*. Madrid: Akal, 2004.
BERMEJO BARRERA, José: "Mito e historia: Zeus, sus mujeres y el reino de los cielos", en *Gerión*, 11, 1993. 37-74.
BLANCHOT, Maurice: *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1992.
BLOOM, Harold: *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 2005.
BLUMENBERG, Hans: *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Paidós, 2003.
BOCCACCIO, Giovanni: *Decameron*. Madrid: Cátedra, 1994.
BODKIN, Maud: *Archetypal Patternd in Poetry*. *Psycological Studies of Imagination.* New York: AMS Press, 1978.
BORNAY, Erika: *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2004.
BOSCH, Maria del Carme y FORNÉS, Maria Antónia (coord.): *Homenatge a Miquel Dolç. Actes del XII Simposi de la Secció Catalana I de la Secció Balear de la SEEC*. Palma de Mallorca: Conselleria d'Educació, 1997.
BOTTÉRO, Jean: *Mesopotamia: la escritura, la razón y los dioses*. Madrid: Cátedra, 2004.
——————— y KRAMER, Noah: *Cuando los dioses hacían de hombres. Mitología mesopotámica*. Madrid: Akal, 2004.
BOUSOÑO, Carlos: *El irracionalismo poético (El símbolo).* Madrid: Gredos, 1981.
BOYER, Alain-Michel: *Éléments de littérature comparée. III. Formes et genres*. París: Hachette, 1996.

BRANDON-SAMUEL, George Frederick: *Diccionario de religiones, Vol. I.* Madrid: Editorial Cristiandad, 1975.

BREGAZZI, Josephine: *Shakespeare y el teatro renacentista inglés*. Madrid: Alianza, 1999.

BREMOND, Claude: *Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.

————————: "Concept and Theme" en W. Sollors (ed.), *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge: Harvard UP, 1993, 46-59.

———————— y LANDY, Joshua y PAVEL, Thomas (eds.): *Thematics: new approaches*. Albany: SUNY Press, 1995.

BRIL, Jacques: *Lilith, ou, la mère obscure*. París: Payot, 1984.

BRÖNTE, Emily: *Wuthering Heights*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

BRUNEL, Pierre: *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: PUF, 1992.

————————: *Mythes et Littérature*. Paris: PUPS, 1994.

————————: *Le dissertation de littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1996.

———————— y CHEVREL, Yves (dirs): *Compendio de literatura comparada.* México D.F./Madrid: Siglo XXI, 1994.

BURGOS, Jean: *Méthodologie de l'imaginaire*. París: Circé, 1969.

————————: *Pour une poétique de l'imaginaire*. París: Éditions du Seuil, 1984.

————————: *Imaginaire et création. Le poéte et le peintre au jeu des possibles.* Saint-Julien: Les Lettres du Temps, 1998.

BURCKHARDT, Jacob: *La cultura del Renacimiento en Italia*. Madrid: Akal, 2004.

CADOR, Michel: *La recherche en littérature générale et comparée en France*. Paris: SFLGC, 1983.

CALERO SECALL, Inés y ALFARO BECH, Virginia (coord.): *Las hijas de Pandora: historia, tradición y simbología*. Málaga: Universidad de Málaga, 2005.

CAMPELL, Joseph: *Las máscaras de Dios: Mitología occidental*. Madrid: Alianza editorial, 1992.

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando: *Pervivencias medievales: Chretien de Troyes, Boccaccio y Cervantes*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.

CARO BAROJA, Julio: *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza, 2003.

CARRUTHERS, Mary: "The Wife of Bath and the painting of lions", en *Publication of the Modern Language Association of America*, 94, 2, 1979, 209-222.

CASSIRER, Ernst: *Filosofía de las formas simbólicas*. México D.F.: F.C.E., 1998, 3 vols.

CASTELLO-JOUBERT, Valeria e IBARLUCÍA, Ricardo (eds): *Vampiria: de Polidori a Lovecraft*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.

CATALÁN, Miguel: *Antropología de la mentira*. Madrid: Mario Muchnik, 2005.

CAVALLERO, Pablo A.: "*Medea* de Eurípides: la 'Atéstesis' de versos y la construcción gradual de la venganza", en *Emérita*, 71, 2, 2003, 283-312.

CAZALE BERARD, Claude: "*Pour une approche de la thématique dans intratextualité et l'extratextualité*", en *Strumenti critici*, IV, n.s. 60, 1989, 312-320

CERDÁ, Hugo: *Ideología y cuentos de hadas*. Madrid: Akal, 1985.

CHARDIN, Philippe: "Temática comparatista", en P. BRUNEL e Y. CHEVREL, 132-147.

CHAUCER, Godfrey: *The Canterbury Tales*. Barcelona: Bosch, 1978.

CHAVALAS, Mark W. y LAWSON YOUNGER, K. (eds.): *Mesopotamia and the Bible*. Grand Rapids, Mich: Baker Academic, 2002.

CHERNUS, Ira. *Mysticism in Rabbinic Judaism: studies in the History of Midrash*. Berlin: Walter de Gruyter, 1982.

CHEVREL, Yves: *La Littérature comparée*. Paris: PUF, 1989.

————————: "Problemas de una historiografía literaria comparatista: ¿es posible una historia comparada de las literaturas en lenguas europeas?", en P. BRUNEL e Y. CHEVREL, 347-373.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté: *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*. Barcelona: Edhasa, 1984.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor. 1970.

COFFMAN, Georges F.: "*Chaucer and Cortly Love Once More. The Wife os Bath's Tale*" en *Speculum*, XX, 1945, 43-50.

CONCHA MUÑOZ, Ángeles (de la): "Cultura y violencia de género. Literatura y mito en la génesis de un conflicto secular", en *Circunstancia: revista de ciencias sociales del Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset*, . 12, 2007.

COURTÉS, Joseph: "*Le motif, unite narrative et/ou culturelle*?", en *Bulletin du groupe de Recherches sémio-linguistiques (EHESS)*, 16, 1980, 44-54.

CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente: "Recreaciones novelescas del mito de Fedra y relatos afines", en Cuadernos de filología clásica, . 24, 1990, 111-126

CURTIUS, Ernst-Robert: *Literatura latina y Edad Media europea*. México: F.C.E., 1976, 2 vols.

DABEZIES, André: *Visages de Faust au XX siècle. Littérature, idéologie et mythes*. París: PUF, 1967.

DALLEY, Stephanie: *Myths from Mesopotamia: Creation, The Flood, Gilgamesh and others*. Oxford : Oxford University Press, 1991.
D'ANNUNZIO, Gabriel. *Obras inmortales*. Madrid: Edaf, 1969.
DE GRÈVE, Claude: *Éléments de Littérature* Comparée. *Thémes et Mythes*. París: Hachette, 1995.
DE PACO SERRANO, Diana: "Caracterización de Clitemnestra y Agamenón de Esquilo a Séneca", en *Myrtia*, 18, 2003, 105-127.
DEFOE, Daniel: *Moll Flanders*. Barcelona: Ramón Sopena D.L., 1972.
DEL CASTILLO, Hernando (ed): *Cancionero general*. Madrid: Real Academia Española, 1958.
DEL OLMO LETE, Gregorio (ed.): *Mitos, leyendas y rituales de los semitas occidentales*. Madrid, Trotta, 1998.
DELCOURT, Marie: "*Œdipe ou la légende du conquérant*", en *Revue de l'histoire des religions*, 132, 1-3, 1946, 185-194.
DEREK, Jarrett: *England in the Age of Hogarth*. Frogmore: Paladin, 1976.
DÉTIENNE, Marcel: *La invención de la mitología*. Barcelona: Península, 1985.
DEVERAUX, Georges: *Mujer y mito*. México: Fondo de Cultura Económico, 1984.
DEYERMOND, Alan D.: "Women and Gómez Manrique", en *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, London: Queen Mary and Westfield College, 1998, 69-87.
DIEGO, Rosa y VÁZQUEZ, Lydia: *Figuras de Mujer*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
DIJKSTRA, Bram: *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994.
DOLEŽEL, Lubomir: "A Semantics for Thematics: The case of the double", en C. BREMOND, J. LANDY y Th. PAVEL (eds.), 89-102.
DUBY, Georges y PERROT, Michelle: *Historia de las mujeres. Volumen 2. Edad Media*. Madrid: Taurus, 2000.
DUMÉZIL, Georges: *Mito y epopeya. Vol.1, La idelogía de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
DURAND, Gilbert: *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1971.
——————: *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Anthropos. 1993.
——————: *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce. 2000.
——————: *Las estructuras antropológicas del imaginario*. Madrid: FCE, 2005.
DUYOS VACCA, Diane: "Carnal Reading: On Interpretation, Violence, and Decameron V.8.", en STILLINGER y PSAKI, 167-187.

EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh: "Lilith en el arte decimonónico: Estudio del mito de la *femme fatale*", en *Signa*, 18, 2009, 229-249.

————: "La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica", en *Dicenda*, 32, 2014, 83-93.

EIGELDINGER, Marc: *Lumières du mythe*. Paris: PUF, 1983.

ELIADE, Mircea: *Imágenes y símbolos: Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus, 1983.

————: *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós, 2000.

————: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2005.

ESTEBAN SANTOS, Alicia: "Mujeres terribles", en *Cuadernos de Filología Clásica: estudios griegos e indoeuropeos,* 15, 2005, 63-93.

ESTEVA, María Dolores: "La mujer: elogio y vituperio a la luz de textos medievales renacentistas", en *Actas del IX Simposio de la SELGyC,* Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994, 150-170.

EURÍPIDES: *Tragedias VI*. Salamanca: CSIC, 2007.

————: *Orestes, Medea, Andrómaca*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1946.

————: *Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2004.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel: *Casadas, monjas, rameras y brujas: la olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Espasa Calpe, 2002.

FERRERES, Rafael: "La mujer y la melancolía en los modernistas", en L. LITVAK. 171-184.

FLAUBERT, Gustave: *La tentation de Saint-Antoine*. París: Charpentier, 1874.

————: *Noviembre: fragmentos de un estilo cualquiera*. Barcelona: Muchnik, 1986.

————: *La educación sentimental*. Madrid: Cátedra, 1990.

————: *Obras*. Madrid: Cátedra, 2005.

———— : *Salammbô*. Madrid: Cátedra, 2007.

FONTANE, Theodor*: Effi Briest*. Madrid: Alianza, 2004.

FONTEROSE, Joseph: *The ritual theory of myth*. Berkeley; London: University of California Press, 1966.

FRECCERO, John: "Medusa: The Letter and the Spirit", en JACOFF, 119-135.

FRENZEL, Elisabeth: *Stoff-, Motiv-, und Symbolforschung*. Stuttgart: Metzler, 1963.

————: *Stoff- und Motivgeschichte.* Nerlín: E. Schimidt, 1966.

————: *Diccionario de argumentos de la literatura universal.* Madrid: Gredos, 1976.

————: *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980.

————: *Vom Inhalt der Literatur: Stoff, Motiv, Thema*. Freiburg: Herder, 1980.

FRUGONI, Chiara: “La mujer en las imágenes, la mujer imaginada”, en G. DUBY y M. PERROT, 431-443.
FRYE, Northorp: *Tables of Identity. Studies in Poetic Mythology*. Harcourt: Brace & World, 1963.
————: *El Gran Código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia.* Barcelona: Gedisa, 1988.
GAJERI, Elena: “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género”, en A. GNISCI, 441-486.
GALLEGO, Julián: "Figuras de la tiranía, lo femenino y lo masculino en la *Orestía* de Esquilo", en *Stvdia historica: Historia Antigua*, 18, 2000, 65-90.
GALLEGO MOYA, Elena: “El mito de Escila en Ovidio (Met. VIII 1-151)", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 18, 2000, 217-237.
GAMBERA, Disa: "Women and Walls: Boccaccio's *Teseida* and the Edifice od Dante's Poetry", en STILLINGER y PSAKI, 39-68.
GARCÍA BERRIO, Antonio: *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético).* Madrid: Cátedra, 1989.
GARCÍA ESTÉBANEZ, Emilio: *¿Es cristiano ser mujer?*. Madrid: Siglo XXI, 1992.
GARCÍA TEIJEIRO, Manuel: “De maga a bruja. Evolución de la hechicera en la Antigüedad clásica”, en A. PEDREGAL RODRÍGUEZ y M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, 33-53.
GARCÍA TEIJEIRO, Manuel: “El tema de la amante fantasma desde Flegón”, en M. del C. BOSCH y M. A. FORNÉS, 195-198.
————: “La figura de la maga en las literaturas griega y latina”, en *ΤΙΜΗΣ ΧΑΡΙΝ. Homenaje al profesor Pedro A. Gazarain*, Servicio Editorial Universidad del País Vasco: Vitoria, 2002, 181-192.
GAUTIER, Téophile: *Le Roman de la Momie*. París: Classiques Garnier, 1955.
GÉLY, Véronique: “Pandore et Psyché: sources Néo-platoniciennes de la rencontre des deux mythes dans l’art de la Renaissance”, en *Revue de littérature comparée*, 65, 1, 1991, 21-32.
————: “Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction”, en *Vox poetica*, 2006. (www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html).
GENETTE, Gérard: *Nuevo discursos del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
GIRARD, René: *Literatura, mimesis y antropología*. Barcelona: Gedisa, 1984.
GNISCI, Armando (ed.): *Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica, 2002.
GOETHE, Johann W.: *Fausto*. Barcelona: Planeta, 1996. (http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Faust_I)

GONZÁLEZ, Aurelio, VON DER WALDE, Lilian y COMPANY, Concepción: *Palabra e imagen en la Edad Media*. Actas de las IV Jornadas Medievales. México D.F.: Universidad Autónoma, 1995.

GONZÁLEZ DORESTE, Dulce María: "¿Palas o Minerva?: la recreación del mito clásico en dos textos literarios franceses de la Edad Media". *Revista de Filología Románica*, 14, II, 1997, 183-195.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta: "Lo bello y lo siniestro. Imágenes de la Medusa en la Antigüedad", en A. PEDREGAL RODRÍGUEZ y M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, 121-138.

GONZÁLEZ RUIZ, José María (ed.): *Evangelio según San Marcos*. Estella: Verbo Divino, 1988.

GOÑI ZUBIETA, Carlos: *Alma femenina: la mujer en la mitología*. Madrid: Espasa Calpe, 2005.

GRAVES, Robert: *Los mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

————— y PATAI, Raphael: *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

GREIMAS, Algirdas Julien: *La semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1976.

GRIMAL, Pierre: *Mitologías: Del Mediterráneo al Ganges*. Madrid: Gredos, 2008.

GUILLÉN, Claudio: "De influencias y convenciones", en *1616, Anuario de la SELGyC*, II, 1979, 87-97.

—————: *Entre el saber y el conocer: Moradas del estudio literario*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001.

—————: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.

GUYARD, Marius-François: *La literatura comparada*. Barcelona: Vergara, 1957.

HARRISON, Jane Ellen: «The Ker as Gorgon», en *Prolegomena to the study of the Greek religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1903, 187-197.

HERNÁNDEZ ESTEBAN, María: "Seducción por obtener / Adulterio por evitar en Sendebar 1, Lucanor L y Decameron 1, 5", *Prohemio*, 6, 1, 1975, 45-66.

HERNÁNDEZ PEREZ, Mª Beatriz: "Alice de Bath o el poder de la palabra", en *Atlantir, Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, Dec-2002, 117-132.

HERRERO CECILIA, Juan, MORALES PECO, Montserrat (et al): *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de literatura comparada*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

HESÍODO: *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Ed. y trad. de A. Pérez Jiménes y A. Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1990.

HILTON, Timothy: *Los prerrafaelitas*. Barcelona: Destino, 1993.

HOMERO: *Odisea*. Ed. y J. M. Pabón. Madrid: Gredos, 1982.

HUET-BRICHARD, Marie-Catherine: *Littérature et mythe*. París: Hachette, 2008.

HUNTER, Richard: *The Hesiodic Catalogue of women: constructions and reconstructions.* Cambridge-New York: Cambridge University Press, 2005.

HUTCHEON, Linda: *Formalism and the freudian aesthetic. The example of Charles Mauron*. New York: Cambridge, 1984.

HUYSMANS, Joris-Karl: *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 2012.

IRIARTE GOÑI, Ana: *De Amazonas a ciudadanos. Pretexto ginecocrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Madrid: Akal, 2002.

JACOFF, Rachel (ed.): *Dante: The Poetics of Conversion*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1986.

JARDINE, Lisa: *Still harping on Daughters. Women and Drama in the Age of Shakespeare*. Worcester: Harvester-Wheastheaf, 1983.

JEUNE, Simone: *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*. Paris: Minaras, 1968.

JIMÉNEZ BARIÑAGA, David: "Prometeo: estudio iconográfico", en *Espacio, Tiempo y Forma (Historia Antigua)*, 12, 1999, 181-202.

JOSEFO, Flavio: *Antigüedades judías*. Ed. y trad. de J. vara Donado. Madrid: Akal, 1997.

JOST, François: *Introduction to comparative literature*. Indianapolis: Bobbs-Merril, 1974.

KEATS, John: *Poesía completa. Edición bilingüe. Tomo 2*. Barcelona: Ediciones 29,1978.

————: *Poemas escogidos.* Madrid: Cátedra, 2007.

KIRKHAM, Victoria: "María a.k.a. Fiametta: The Men behind the woman", en STILLINGER, Thomas C. y PSAKI, Regina F., 13-27.

KRAMER, Samuel Noah: *Sumerian mythology: a study of spiritual and literary achievement*. Westport, Ct : Greenwood Press, cop.1972.

————: *La historia empieza en Sumer*. Barcelona: Aymá, 1978.

KRIEGER, Murray: *The tragic vision: Variations on a theme in literary interpretation*. New York: Columbia UP, 1960.

KRISTEVA, Julia: "Stabat Mater", en *Poetics Today*, 6, 1-2, 1985, 133-152.

LUCENDO LACAL, Santiago: *El vampiro como imagen-reflejo: estereotipo del horror en la modernidad* (tesis doctoral). Madrid: UCM, 2009.

LACHS, Samuel T.: “*Serpent folklore in Rabbinic literature*”, en *Jewish Social Studies*, 27, 1967, 168-183.

LALANDE, André: *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. París: PUF, 1988.

LÁZARO, Fernando: “Los amores de Don Melón y doña Endrina. Nota sobre el arte de Juan Ruíz”, *Albor*, 18, 62, 1951, 210-237.

LAUGIS, Unhae: “*Shakespeare and Prudential Psycology: Ambition and Akrasia in Macbeth*”, en *Shakespeare Studies*, 2012, 40-54.

LEA, Henri-Charles: *Histoire de l’Inquisition au Moyen Age. I. Origines et procédure de l?Inquisition*. París: Société Nouvelle de Librairie d'Érudition, 1900.

LECOUTEUX, Claude: *Hadas, Brujas y hombres lobo en la Edad Media: Historia del Doble*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1999.

LELAND, Charles G: *Aradia: el evangelio de las brujas* (http://es.scribd.com/doc/125729412/2240438-Leland-Charles-G-Aradia-Evangelio-de-Las-Brujas#scribd)

LEVACK, Brian P.: *La caza de brujas en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

LEVY, Bernard: “*Chaucer’s Wife of Bath, the Loathly Lady and Dante’s Siren*”, en *Symposium*, 19, 4, 1965, 359-374.

LEVI, Primo: *Lilít y otros relatos*, Barcelona: Ediciones 62, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude: “The Structural Study of Myth”, en *The Journal of American Folklore*, 68, 270, 1955, 428-444

————: *Antropología estructural*. México D.F.: F.C.E., 1979.

————: *El pensamiento salvaje*. México D.F.: F.C.E., 2005.

————: *Mito y significado*. Madrid: Alianza, 2008.

LEWIS, C. S.: *Las Crónicas de Narnia. El león, la bruja y el espejo*. Barcelona: Planeta, 2005.

LEWIS, Mathew G.: *El monje*. Madrid: Valdemar, 2009.

LITVAK, Lily (coord.): *El Modernismo*. Barcelona: Taurus, 1981.

LIZÁRRAGA, Guadalupe: "Yo Clitemnestra: culpable", en *Razón y palabra*, 44, 2005. (http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n44/glizarraga.html)

LÓPEZ GALOCHA, María Dolores: “Estudio socio-político de la MEDEA de Eurípides”, en *‘ILU*, 0, 1995, 117-127.

LÓPEZ LÓPEZ, Aurora: " La Fedra de Séneca: una ruptura del prototipo", en I. M. CALERO SECALL y V. ALFARO BECH, 255-276.

LÓPEZ MARTÍNEZ, María Isabel: *El tópico literario: teoría y práctica*. Madrid: Arco Libros, 2007.

LÓPEZ SANTOS, Miriam: “Teoría de la novela gótica” en *Estudios humanísticos*, Filología, 30, 2008, 187-210.
LUNA, Rosa: *El velo de Isis*. Madrid: Pueyo, 1923.
MADELÉNAT, Daniel: “Literatura y sociedad” en BRUNEL y CHEVREL, 71-100.
MAHONEY, John: “*Alice of Beth: her ‘secte’ and ‘gentiltext’* ”, en *Criticism*, 6, 2, 1964, 144-155.
MALINOWSKI, Boris: *Magia, ciencia y religión.* Barcelona: Planeta, 1985.
MARCOS CASQUERO, Manuel Antonio: *Lilith. Evolucion histórica de un arquetipo femenino*. León: Universidad de León, 2009.
MARTÍNEZ-FALERO, Luis: “Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura”, en *Signa*, 22, 2013, 481-496.
MARTINEZ VICTORIO, Luis: «Decadentismo y misoginia: visiones míticas de la mujer fatal en el Fin de Siglo», en *Amaltea*, 2010. (http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario20/Sem100324_Decadentismo_Victorio.pdf)
MAURON, Charles: *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique.* Paris: Corti, 1963.
MELETINSKI, Eleazar M.: *El mito: literatura y folclore*. Madrid: Akal, 2001.
MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M.: “Elogio y vituperio de la mujer medieval: hada, hechicera y puta”, en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994, 269-276.
MIAJA DE LA PEÑA, Mª Teresa: "«Doñeguil, loçana, falaguera e donosa», la imagen de la mujer en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita", en *Palabra e imagen en la edad media*. México D.F.: UNAM, 1995, 381-394.
MICHELET, Jules: *La bruja*. Madrid: Akal, 2009.
MIGNE, Jacques-Paul: *Patrologia latina. Vol. XXIV*. París: Garnier, 1845.
MILLICENT, Marcus: “*Mysogyny as Misreading a Gloss on Decamern VIII. 7*” en STILLINGER y PKASI, 129-143.
MIRANDA, Lidia Raquel: "Eva en el Paraíso y la naturaleza de la culpa en la exégesis de Ambrosio", en *Circe clásicos y modernos*, 14, 2, 2010, 154-167.
MIRBEAU, Octave: *El jardín de los suplicios*. Madrid: Impedimenta, 2010.
MOLL, Nora: “Imágenes del ‘otro’. La literatura y los estudios interculturales” en A. GNISCI, 347-390.

MOOG-GRÜNEWALD, Maria: "Investigación de las influencias y de la recepción", en M. SCHMELING, 69-100.
MORFORD, M.P.O.: *The Poet Lucan. Studies in Rhetorical Epic*. Oxford: Oxford University Press, 1969.
MOTTE, André: *Prairies et jardíns de la Grèce antique. De la religion à la philosophie*. Bruselas: Academie Royale de Belgique, 1973.
MUÑOZ ACEBES, Francisco Javier: “El motivo de la mujer vampiro en Goethe”, en *Revista de Filología Alemana*, 8, 2000, 115-128.
MUÑOZ LLAMOSAS, Virginia: "La transgresión de *aidôs* en situaciones de máxima tensión: Ifigenia, Casandra, Clitemnestra, Polixena y Helena", en *Habis*, 32, 2001, .
NAUPERT, Cristina: *La tematología comparatista entre teoría y práctica*. Madrid: Arco/Libros, 2001.
————: *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco/libros, 2003.
NIETO IBÁÑEZ, Jesús Mª: *Jornadas de Filología Clásica. Estudios sobre la mujer en la cultura griega y latina*: [XVIII Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León, del 2 al 5 de noviembre 2004]. León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2005.
OPITZ, Claudia: "De la misoginia del 'Martillo de Brujas' a la filoginia de Agrippa von Nettesheim", en *Acta Historica et Archæologica mediævalia*, 19, 1998, 355-363.
OWEN, Charles A.: "The Crucial Passages in Five of the *Canterbury Tales*", en *Journal of English and German Philology*, 52, 1953, 294-311.
PAGEAUX, Daniel-Henri: “De la imaginería cultural al imaginario” en BRUNEL y CHEVREL, 101-131.
PAGLIA, Camille: *Vamps & tramps*. Madrid: Valdemar, 2001.
————: *Sexual personae: arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*. Madrid : Valdemar, 2006.
PAGNINI, Marcello: *Estructura literaria y método crítico*. Madrid: Cátedra, 1975.
PALACIOS BERNAL, Concepción: "Amor y prostitución en la Literatura francesa. Manon, Margarita y Nana: tres heroínas frente al amor", en *Anales de Filología Francesa*, 9, 1998-2000, 267-276.
PANDO CANTELI, María Isabel: “*The* Mujer Esquiva *or elusive woman: From Petrarcha's conceptions to dramatic portrayals*” en R. WALTHAUS y M. CORPORAAL, 15-31.
PANOFSKY, Erwin y PANOFSKY, Dora: *La caja de Pandora: aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Barcelona, Barral, 1975.
PANTINI, Emilia: “La literatura y las demás artes”, en A. GNISCI, 215-240.

PARAÍSO, Isabel: *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid, Cátedra, 1994.
PEDREGAL RODRÍGUEZ, Amparo y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Marta (eds): *Venus sin espejo. Imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*. Oviedo: KRK, 2005
PELLEGRINO, Matteo: "*Il mito di Medea nella rappresentazione parodica dei commediografi greci*", en *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, 18, 2008, 201-216.
PELLIZER, Ezio: "Il fodero e la spada. Metis amorosa e ginecofobia nell'episodio di Circe, *Od.* X 133s", en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 30, 1979, 67-82.
PEREIRA, Filomena María: *Lilith: the edge of forever*. Las Colinas (Texas): Ida House, 1998.
PÉREZ GALLEGO, Cándido: *Notas para una sociología del teatro isabelino*. Santander: La isla de los ratones, 1967.
PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio: "Odiseo y las sirenas. Interpretaciones griegas de una escena mítica", en M. del C. BOSCH y M. A. FOERNÉS, 139-153.
PÉREZ ROMERO, Carmen: "El motivo de la mujer morena como antiheroína petrarquista: retrato y epopeya", en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994, 301-312.
PERKOWSKI, Jan L.: *The Darkling: A Teatrise on Slavic Vampirism*. Columbus (Ohio): Slavica Publishers, 1989.
PHILLIPS, John: *Eve: The History of an Idea*. London: Harper-Collins, 1985.
PLÁCIDO, Domingo: "La construcción cultural de lo femenino en el mundo clásico", en A. PEDREGAL RODRÍGUEZ y M. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, 17-32.
POLO GARCÍA, Iris: *La reescritura de Medea en Séneca*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2014. (https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2014/119197/TFG_irispolo.pdf).
POMEROY, Sara B.: *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*. Madrid: Akal, 1999.
PRADA, José Manuel (de la): *Mitos y leyendas de Mesopotamia*. Barcelona: MRAl, 1997.
PRAWER, Siebert Salomon: *Comparative Literary Studies*. London: Duckworth, 1973.
PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica.* Barcelona: El Acantilado, 1999.
PULIDO TIRADO, Genara: *Tematología, una introducción*, Jaén, Universidad de Jaén, 2006.
RADFORD, Rosemary: *Religion and Sexism. Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions*. Nueva York: Simon & Schuster, 1974.
RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. El Antiguo Testamento*. Barcelona: Serbal, 2000.

REYNAL, Vicente: *Las mujeres de Arcipreste de Hita. Arquetipos femeninos medievales*. Barcelona: Puvill, 1991.
RIVIÈRE GÓMEZ, Aurora: *Caídas, miserables, degeneradas. Estudio sobre la prostitución en el siglo XIX*. Madrid: Horas y Horas, 1994.
ROJAS, Fernando (de): *La Celestina*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
ROMANO, Vicente: *Sociogénesis de las brujas*. Madrid: Editorial Popular, 2007.
ROMERO LÓPEZ, Dolores (comp.): *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco/libros, 1998.
ROUSSET, Jean: *Le Mythe de Don Juan*. París: Armand Colin, 1978.
RUIZ DE ELVIRA, Antonio: “Helena. Mito y Epopeya”, en *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 1974, 6, 295-328.
————: “La ambigüedad de Fedra”. *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, 1974, 7, 337-343.
SACHER-MASOCH, Leopold Von: *La Venus de las pieles y otros relatos*. Madrid: Vlademar, 2010.
SÁNCHEZ CIRUELO, Pedro (Maestro Ciruelo): *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*. Madrid: Joyas Bibliográficas, 1952.
SÁNCHEZ ORTEGA, María-Helena: “La mujer como fuente del mal; el maleficio”, en *Manuscrits*, 9, 1991, 41-81.
SANSONI, Lydia: *La primera fue Lilith: la lucha de las mujeres en el mito y en la historia*. Madrid: Libros Dogal, 1978.
SCHMELING, Manfred (dir.): *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Alfa, 1981.
SCHMITT-VON MÜLENFELS, Franz: “La literatura y las otras artes”, en M. SCHMELING, 169-194.
SEGRE, Cesare: *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*. Torino: Einaudi, 1993.
SHAKESPEARE, William: *The Complete Works*. Ed. de S. Wells y G. Taylor. Oxford: Clarendon Press, 1991.
SHELLEY, Mary (ed.): *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*. London: John and Henry L. Hunt, 1824.
SHELLEY, Percey Bysshe: *Prose Works. Vol IV*. London: H. Buxton Forman, 1880.
————: *Shelley's poetry and prose*. New York-London: W. W. Norton, 1977.
————: *No despertéis a la serpiente*. Madrid: Hiperión, 1997.
————: *Prometeo liberado*. Madrid: Hiperión, 1998.

———: *Crítica filosófica y literaria*. Madrid: Akal, 2002.

SICURETI, Roberto: *Lilith: la luna negra*. Roma: Astrolabio, 1980.

SIERRA GONZÁLEZ, Ángela: "Medea y el derecho materno", en I. M. CALERO SECALL y V. ALFARO BECH, 77-88.

SILVINA DEL BUENO, María: "El barbarismo en Medea de Eurípides o el paradigma invertido en Medea de Christa Wolf", en *Cartapacio de Derecho*, 18, 2010, 1-19. (http://www.cartapacio.edu.ar/ojs/index.php/ctp/article/view/1211/1490).

SMARR, Janet Levarie: "Speaking Women: Three Decades of Authoritative Females", en STILLINGER y PSAKI, 29-38.

SOLA BUIL, Ricardo: *Dinámica social en los* "*Cuentos de Canterbury*". Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1981.

SOLARES, Blanca: *Los lenguajes del símbolo. Investigación de hermenéutica simbólica*. Barcelona: Anthropos, 2001.

SOLLORS, Werner (ed.): *The Return of Thematics Criticism*. Cambridge: Harvard UP, 1993.

SPARKS, H.F.D. (ed.): *The Apocryphal Old Testament*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

SPENCER, Herbert: *The evolution of society*. Chicago: The University of Chicago Press, 1974.

SPERBER, Dan: *El simbolismo en general.* Barcelona: Anthropos, 1988.

STILLINGER, Thomas C. y PSAKI, Regina F. (eds.): *Boccaccio and Feminist Criticism*. Chapell Hill (CN): Annali di Italianistica, 2006.

STRELKA, Joseph: *Literary Criticism and Myth*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1980.

SWINBURNE, Algernon Charles: *The Complete works of Algernon Charles Swinburne. Vol. VIII. Tragedies.* London: William Heinemann LTD, 1926.

————: *Select Poems of Algernon Charles*. London: John Lane the Bodley head LTD, 1929.

THOMAS, Joël (dir.): *Introduction aux méthodologies de l'Imaginaire*. París: Ellipses, 1998.

TODOROV, Tzvetan y DUCROT, Oswald: *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo XXI, 1983.

TOLSTOI, Leon*: Ana Karenina*. Madrid: Editorial Juventud, 1997.

TOMACHEVSKI, Boris: *Teoría de la literatura.* Prólogo de F. Lázaro Carreter. Madrid: Akal Editores, 1982.

TREBOLLE BARRERA, Julio: *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo.* Madrid: Trotta, 2008.

————: "Teatralidad en la Biblia y la Biblia en el teatro. Eslabones olvidados", *'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 18, 2013, 219-238.

TROCCHI, Anna: “Temas y mitos literarios”, en A. GNISCI, 129-169.
TROUSSON, Raymond: *Thémes et mythes*. Bruselas: Eub, 1981.
TYRRELL, W. Blake: *Amazons: a study in athenian mythmaking*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1989.
TWICHELL, James R.: *The living Dead. A Study of the Vampire in Romanic Literature*. Durham: Duke University Press, 1981.
VALCARDE, Mercedes: “Los cuentos de hadas y el conflicto envidioso”, en *Cuadernos de psiquiatría*, 31-32, 2001, 221-249. (http://www.sepypna.com/articulos/cuentos-hadas-conflicto-envidioso/)
VALLE-INCLÁN, Ramón María (del): *La cara de Dios*. Madrid: Taurus, 1972.
VÉLEZ NÚÑEZ, Rafael: *La imaginación mítica. Pervivencia y revisión de los mitos en la literatura de habla inglesa*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2002.
VERNANT, Jean Pierre: *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Barcelona: Paidós, 2001.
———— y VIDAL-NAQUET, Pierre: *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Barcelona: Paidós, 2002.
VIAS MAHOU, Berta: *La imagen de la mujer en la literatura occidental*. Madrid: Anaya, 2000.
VILLALBA, Estefanía: *Claves para interpretar la literatura inglesa*. Madrid: Alianza, 2009.
VILLEGAS LÓPEZ, Sonia: *El sexo olvidado. Introducción a la teología feminista.* Sevilla: Ediciones Alfar, 2005.
VV.AA.: *El Vampiro*. Madrid: Siruela, 2001.
VV. AA. *Vampiras. Antología de relatos sobre mujeres vampiro.* Madrid: Valdemar, 2001.
VV.AA.: *Felices pesadillas. Los mejores relatos de terror*. Madrid: Valdemar, 2003.
WALTER, Philippe: *Arthur, l'ours et le roi*. París: Imago, 2008.
WALTHAUS, Rina y CORPORAAL, Marguérite (eds.): *Heroines of the Golden Ages. Women and Drama in Spain and England (1500-1700).* Kessel: Ed. Reichenberg, 2008.
WEBER, Jean-Paul: *Genèse de l’ouvre poétique*. Paris: Gallimard, 1960.
WEIMANN, Robert: “*Shakespeare (De)Canonized: Conflicting Uses of 'Authority' and 'Representation'* “, en *New Literary History*, 20: 65-81.
WELLEK, René: *Discriminations: Further Concepts of Criticism*. New Haven, CT and London: Yale University Press, 1970.
WELLERSHOFF, Dieter: *Literatura y Praxis*. Madrid: Guadarrama, 1975.
WHEELWRIGHT, Philip: *Metáfora y realidad*. Madrid: Espasa Calpe, 1979.

WILCOX, Helen y WALTHAUS, Rina: "*Gendered Authoriry: Cleopatra in English and Spanish Golden Age Drama*" en R. WALTHAUS y M. CORPORAAL, 32-49.

WITTGENSTEIN, Ludwig*: Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 2008.

WOLF, Virginia: *Orlando*. Madrid: Alianza, 2003.

————: *Un cuarto propio*. Madrid: Alianza, 2003.

WULFF ALONSO, Fernando: "Circe y Odiseo, diosas y hombres", en *Baética. Estudios de arte, geografía e historia*, 8, 1985, 269-280.

————: "Calipso y Odiseo, dioses y hombres", en *Baética. Estudios de arte, geografía e historia*, 10, 1987, 247-260.

ZIOLKOVSKI, Theodore: *Imágenes desencantadas: una iconología literaria*, Madrid: Taurus, 1980.

ZOLA, Émile: *Les Rougon-Macquart*. Ed. de A. Lanoux y A. Mitterand. París: Gallimard, 1960-1967, 5 vols.

————: *Nana*. Ed. de F. Caudet. Madrid: Cátedra, 1988.

LILITH Y SUS DESCENDIENTES: TRAYECTORIA DEL MITO DE LA FEMME FATALE EN LAS LITERATUYRAS EUROPEAS.

RESUMEN

En las páginas que conforman este trabajo hemos pretendido dibujar la línea que define el arquetipo de la mujer fatal encarnado en el personaje parabíblico de Lilith. Durante más de 3000 años, primero a través de relatos mitológicos, representaciones artísticas ornamentales o rituales, y narraciones folclóricas, y después desde la literatura y la pintura, la imagen arquetípica de la *femme fatale* ha estado presente en el imaginario colectivo occidental.

A lo largo de todos estos milenios, Lilith y su arquetipo han reunido en sí una serie de mitemas o características que podemos dividir en dos tipos o niveles: estructurales, que son aquellos sin cuya presencia no es posible hablar del arquetipo mítico de la mujer fatal, a saber, la sexualidad visible y agresiva y su deseo de dañar a otros, principalmente a los hombres; y en segundo lugar, los mitemas ornamentales o circunstanciales, muchas veces propios de un paradigma determinado (clásico o romántico, por ejemplo) que pueden fluctuar en su representación y que nos ayudan a situar el arquetipo en el tiempo y el espacio.

Hemos concretado el mito original de Lilith como la encarnación de una lección moral simbólicamente relatada. Pese a que los matices de significado que este mito revela pueden tener mínimas variaciones a lo largo del tiempo (a las que que hemos denominado mitemas circunstanciales u ornamentales), la base sobre la que se desarrolla es pétreamente invariable: la mujer fuerte es peligrosa para el hombre y para la sociedad en la que vive.

Con respecto a los mitemas estructurales, Lilith se define desde los inicios como la representación conceptual de lo que de agresivo existe en la psique femenina. Tanto desde sus inicios como las terribles diosas mesopotámicas Istar o Inanna, representaciones de mujeres guerreras y sanguinarias, como en su desarrollo dentro del mito hebreo, del que conocemos un mayor número de detalles con respecto a sus hábitos de devoradora de niños y semen y cruel torturadora de hombres, hasta sus herederas en la literatura clásica, claros ejemplos de crueldad (Medea, Clitemnestra...).

A lo largo de estas páginas trazo el desarrollo de los componentes temáticos que completan el mito de Lilith desde su remoto origen a través de la historia de las literaturas europeas. En este análisis pretendo explicar y justificar el cambio de ideas que arrastra el arquetipo de una época a otra, el paso que se da en la creación literaria de la *imitatio* a la *inventio*.

En este trabajo se defiende la premisa de que los mitemas estructurales pertenecientes al arquetipo de la *femme fatale* en las leyendas que recrean los mitos de las diosas mesopotámicas (la crueldad sanguinaria de la diosa Allat y la voracidad sexual de Istar son rasgos que encontramos en versos de la epopeya de Gilgamesh y en las representaciones simbólicas que adornan platos rituales y tablillas), son los mismos mitemas que posteriormente pasaron a las figuras mitológicas hebreas y griegas.

Estos elementos básicos de análisis, constituidos por las unidades invariables y permanentes que definen el modelo mítico, y cuya repetición en las sucesivas versiones históricas aseguran la transmisión de la identidad esencial del arquetipo, son la maldad y el atractivo sexual.

El poder del mito religioso es de gran importancia, y de una forma casi directa llega a la literatura, que no tuvo reparo alguno en adosar a las figuras mítico-literarias más ctónicas las características que hemos visto en las diosas de los panteones y los relatos homéricos. Llegan así las evoluciones psicológicas de estas Medeas, Clitemnestras, Helenas y Fedras que, aportando cada una de ellas un matiz único de personalidad el mitema ornamental propio de la circunstancia crean un universo específico, un decálogo de los diversos estándares existentes de la maldad femenina. En esta exégesis alegórica podremos encontrar la verdad, si reducimos la alegoría al nivel de la abstracción, y esta es, como hemos visto a lo largo de estas páginas, una verdad ética: no existe lugar en la civilización para la mujer que desafía mediante la fuerza y la manipulación sexual su posición en el mundo.

Sirenas, empusas, lamias y vampiros son las manifestaciones mitológicas de estos miedos. En la mitología hebrea Lilith reúne todos los rasgos mitológicos que componen el arquetipo: es agresiva, contesta a los ángeles enviados por Dios a buscarla, su mayor pecado es negarse a someterse a los deseos del hombre, hacer gala de una sexualidad propia y viva... Su belleza la lleva a ser la perdición de todos aquellos que se dejan embaucar por su lujuria.

Los mitemas circunstanciales que rodean su figura nos ayudan a ponerla en relación con las diosas mesopotámicas ya mencionadas: la representación del búho o la lechuza, la identificación con la serpiente, etc.

Algunos de estos mitemas pueden encontrarse en la madre de la humanidad, Eva, trasunto cristiano de la griega Pandora, que añade a la compleja mezcla la soberbia y la curiosidad, pecados ambos que engrosarán la lista de características de la *femme fatale* desde este momento y que buscan demostrar la innata debilidad de la mujer, lo que la aboca inevitablemente al pecado donde el hombre no debe dejarse arrastrar.

Con el devenir de los siglos el mito etno-religioso irá dando paso al mito literario, que busca reflejar en cada momento la visión del autor sobre la mujer (mala) de su momento. Es el motivo principal por el que este recorrido ha tenido un carácter histórico, pues a la hora de realizar un análisis completo sobre la evolución de la figura de la mujer fatal y de su metamorfosis y devenir temporal, hasta su banalización y casi desaparición en el momento actual, he encontrado oportuno adentrarme

también en los terrenos de la sociología y de la psicología al considerar que para la literatura comparada se ha de tener en cuenta que la recreación de un tipo mitológico preexistente debe estar sujeta a una cierta metamorfosis si quiere responder a los parámetros de las expectativas del lector y, por tanto, hemos de entenderlo y analizarlo desde las coordenadas histórico-culturales que le dan sentido y lo determinan.

Así mismo, a lo largo de estas páginas he pretendido ir más allá y acercarme a los mecanismos ideológicos que orientan la visión masculina de la mujer en cada uno de estos cortes históricos. Y hablamos de visión masculina de la mujer fatal, porque no existe el arquetipo de la mujer fatal tal y como lo hemos definido y estructurado, en la literatura escrita por mujeres, no en imitación de la literatura masculina, como se hizo durante siglos, sino en la producción propia y personal puesto que esta es una figura de creación varonil, un reflejo de los deseos, anhelos y terrores que la mujer y su imagen han inspirado en el hombre durante milenios. En el momento en el que esa mujer mala se parapeta en sus circunstancias, en sus motivos, en el momento en el que actúa impulsada por algo más que el deseo de venganza o la querencia por la maldad ya no es nuestro arquetipo de *femme fatale*, será una mujer realistamente perversa, pero no adscrita al arquetipo que venimos tratando.

Independientemente de que las circunstancias la acercaran más a ello o no, para el autor clásico la mujer era proclive a la maldad y la promiscuidad sexual. Estaba en su naturaleza y solo una vida de fe y constricciones podía salvarla. El cambio hacia la visión renacentista del mundo trajo consigo el cambio de visión no tanto en el resultado (sigue habiendo por doquier mujeres malas y peligrosas que nos llegan desde sus páginas) sino en la motivación. Ahora sí hay un porqué que el hombre debe entender o al menos conocer, si pretende librarse de sus sensuales garras.

En la Edad Media la mujer mala podía ser la bella seductora al estilo de Salomé y Judith o bien la bruja infernal, dos caras de un mismo poder, claro reflejo de la idiosincrasia coetánea y del papel de la mujer en la literatura y la sociedad. Demonios hermosos que podían transformarse en terribles fieras que devoraban a los hombres a quienes seducían.

En una visión humana más acorde con la visión antropocentrista del momento, Boccaccio, Chaucer y Juan Ruiz copan a la mujer de motivos reales y palpables para actuar con esa falta de moral tan reprochada. Las han humanizado restándole poder a esos básicos instintos perversos, pertenecientes a una naturaleza primigenia y oscura, perdida en las nieblas del tiempo, para darles motivos más que reales para tramar, engañar, traicionar o asesinar sin que deban terminar por arrepentirse, ya que han sido las circunstancias (y por tanto los hombres que han creado y sobreexplotado esas circunstancias) quienes las han conducido hasta allí.

Mucho se ha discurrido –dentro y fuera de estas páginas– sobre la inherente maldad de la mujer y su tendencia, sea natural o cultural, al engaño y la crueldad. Como vemos, hemos distinguido dos tipos de mujeres malas en la historia: las que lo son porque las circunstancias o la sociedad las

empujan a realizar actos que atentan contra la moral imperante (adulterio, engaño, asesinato incluso...) pero no llegan a ser en ningún momento completamente responsables de la maldad de sus actos; y las verdaderamente malvadas, aquellas que sopesan, deciden y actúan conociendo en mayor o menor medida –según sea su grado de profundidad psicológica– las perversas repercusiones de sus actos. A este grupo pertenece la esencial mujer fatal que debe ser, además, hermosa; de forma real o alucinógena para engañar a sus víctimas, pero visible para el hombre al que necesariamente ha de seducir pues ella es, por encima de todo, un animal sexual.

Sexuales son las mujeres perversas de la literatura clásica, aunque no sea su principal herramienta para logar sus fines ni para hacer daño a quien las rodean. La actividad sexual vigorosa y voluntaria y las alusiones constantes formarán parte de las mujeres fatales al estilo de la Comadre de Bath. El sexo será también la herramienta mediante la que escapar de sus diminutas y constrictas vidas para las mujeres de Boccaccio. Las *femme fatales* renacentistas y barrocas mantienen los mitemas estructurales en cuanto a la sexualidad y en cuanto a la maldad; que tenga motivos demostrados para ser mala no hará en ningún caso que deje de serlo, o que el autor se permita exculparla totalmente. No es ya la mujer ese *instrumento diaboli*, sino que puede llegar a ser ella misma un diablo, como veremos a través de la masculinizada y violenta Lady Macbeth o Cleopatra. Rescatada por el teatro isabelino, la figura hermosa y terrible de la reina nubia reunió en sí mitemas estructurales y ornamentales, anteriores y coetáneos de la *femme fatale* y llegó plena de matices e influencias hasta la explosión literaria del romanticismo. La maternidad negativa (como ausencia o rechazo) será otro mitema recurrente. La mujer fatal es estéril en la mayor parte de los casos, y si llega a ser madre, jamás será una buena madre.

El siglo XIX vivió una gran explosión, la especificación y concreción del arquetipo de la *femme fatale* se vio tan matizado y utilizado que no tuvo más remedio que segmentarse en distintas facetas y matices para sobrevivir. En cada uno de ellos mantiene los dos mismos mitemas estructurales (el deseo de hacer el mal y la sexualidad activa/agresiva) con una serie de mitemas circunstanciales que en algunos casos llegan a los autores como influencia directa de la cultura clásica, en otros son adiciones propias de un autor que recogieron y agrandaron coetáneos y discípulos, temas harto tratados en el momento como son el adulterio, el sadismo, la necrofilia o el lesbianismo.

El mito de Lilith, contrariamente a otros mitos de origen etno-religioso que son rescatados como mitos literarios cuando el sustrato que los creó deja de estar presente en la sociedad, siempre ha estado presente en la literatura. Como mito parabíblico construido con la intención sociológica de marcar lo moralmente inaceptable en la conducta femenina, su sitio ha estado siempre en la narración, primero en los relatos orales que se usan para advertir y asustar a las niñas, y después en todo tipo de obras literarias. Y ha sido esta asimilación entre literatura y religión lo que ha asegurado no solo la transmisión de su identidad mítica sino también su pervivencia a través de las distintas versiones históricas.

Su belleza es su principal rasgo. Las características destacadas de esta beldad serán siempre los cabellos, largos, espesos, lo bastante como para atar y asfixiar al hombre con él; su color, que en la mayoría de los casos será el que representa la pasión, el fuego y el pecado: el rojo. Otros mitemas ornamentales que la describen físicamente suelen ir de la mano: la tez pálida y los ojos verdes y fríos de serpiente, el animal con el que más habitualmente se la asocia desde mucho antes del incidente de la manzana. De su boca, pequeña, sonrosada y atractiva, solo surgen palabras dulces y engañosas, incitaciones para que el hombre abandone el buen camino. Estas mismas serán las características con las que las representen los artistas pictóricos de los siglos XVIII y XIX, que harán de la imagen de la mujer su tema más recurrente.

Con la popularización de la imagen, convertida ya en tópico, comenzó a desaparecer el arquetipo de la *femme fatale* que, tras sobrevivir a 3000 años de historia murió como tal a mediados del siglo XX tras una larga y agónica decadencia.

PALABRAS CLAVE: Mujer fatal, Lilith, análisis mitológico, arquetipo, tradición literaria europea.

ABSTRACT

On the pages that shape this work we have tried to draw line that defines the archetype of the fatal woman personified in the parabiblical character of Lilith. Across more than 3000 years, first through mythological stories, ornamental or ritual artistic representations, and folk stories, and later from the perspective of literature and painting, the archetypal image of the *femme fatale* has been present in the western collective imaginary.

Along all these milleniums, Lilith and her archetype have assembled in themselves a series of mitemas or characteristics, which can be divided into two types or levels: firstly, structural mitemas, which are those without which presence is not possible to speak about femme fatale’s mythical archetype: the visible and aggressive sexuality and Lilith's desire to hurt others, especially men; and secondly, ornamental or circumstantial mitemas, often particular of a certain paradigm (classical or romantic, for example), which may fluctuate in their representation and help us to locate the archetype in time and space.

We have specified the original myth of Lilith as the embodiment of a symbolically reported moral lesson. Although the tones of meaning which this myth reveals may have minimal variations over the course of time (which have been above referred to as circumstantial or ornamental mitemas), the base on which they are developed are unchanging: a strong woman is dangerous for man and for the society in which she lives.

With regard to the structural mitemas, Lilith is defined from the very beginnings as the concept of the aggresive that exists within the feminine psyche, in both her beginnings as the terrible Mesopotamian goddesses Istar and Inanna, representations of warlike, bloodthirsty females, and in her development within the Hebrew myth, of which we know a major number of details with regard to her habits of children and semen devourer, and men's cruel tormentor, up to her heiresses in the classical literature, examples of cruelty (Medea, Clitemnestra. . .).

Along these pages we will discuss the development of the thematic components that complete Lilith's myth from its remote origin across the history of the European literatures. In this analysis I intend to explain and justify the shift of ideas that drags the archetype from one epoch to another, the step given in the literary creation from the *imitatio* towards the *inventio*.

In this work we defend that the structural mitemas belonging to the archetype of the femme fatale in the legends that recreate the myths of the Mesopotamian goddesses (the bloodthirsty cruelty of the goddess Allat and the sexual voraciousness of Istar are features that we find in the verses poems of the epic poem of Gilgamesh and in the symbolic representations that adorn ritual plates and slats), are the same mitemas that later passed on to the Hebrew and Greek mythological figures.

These basic elements of analysis, constituted by the invariable and permanent units that define the mythical model, and whose repetition in the successive historical versions assure the transmission of the essential identity of the archetype, are evil and the sex appeal.

The power of the religious myth is of great importance, and in an almost direct form it reaches to the literature, which did not have any objection in attaching to the most ctonic mythical-literary figures the characteristics present in the goddesses of the pantheons and the Homeric stories. This way, the psychological evolutions of this Medeas, Clitemnestras, Hellene and Fedras come, which contributing each of them with a unique personality nuance, the ornamental mitema distinctive of the circumstance, create a specific universe, a decalogue of the diverse existing standards of the feminine

evil. In this allegorical exegesis we will be able to find the truth, if we reduce the allegory to the level of the abstraction, and this is, as has been seen along these pages, an ethical truth: place does there is no space left in the civilization for the woman who challenges by means of the force and the sexual manipulation her position in the world.

Sirens, empusae, lamias and vampires are the mythological manifestations of these fears. In the Hebrew mythology Lilith assembles all the mythological features that compose the archetype: she is aggressive, she challenges the angels sent by God to look for her, being her biggest sin to refuse to submit to the desires of the man, showing a personal and lively sexuality. . . Her beauty makes her become the perdition of all those who let themselves trick by her lust.

The circumstantial mitemas that surround her figure help us put her in relation with the already mentioned Mesopotamian goddesses: the representation of the owl or barn owl, the identification with the snake, etc.

Some of these mitemas may be found in the mother of humankind, Eva, Christian copy of the Greek Pandora, who adds to the complex mixture the pride and the curiosity, sins both that will increase the list of characteristics of the femme fatale from this moment onwards, and that seek to demonstrate the innate weakness of the woman, which necessary leads to the sin which man must not let himself be dragged into.

With the coming of the centuries the etno-religious myth will give away to the literary myth, which seek to reflect at every moment the view of the author on the (bad) contemporary woman that is the main reason for this trip to have a historical character, since when drawing a complete analysis on the evolution of the figure of the fatal woman and of her metamorphosis and historical evolution, up to her vulgarization and almost disappearance nowaday, I have found appropriate to also penetrate into the fields of the sociology and the considering that for the compared literature it must be born in mind that the recreation of a preexisting mythological type must be subject to a certain metamorphosis if we want to respond to the parameters of the reader's expectations and, therefore, to be understood and analyzed from the historical-cultural coordinates that determine and give a sense to it.

Likewise, along these pages I have tried to go further away and to approach the ideological mechanisms that orientate the masculine vision of the woman in each of these historical periods. And we speak about masculine vision of the fatal woman, because there does not exist the archetype of the fatal woman as we have defined and structured it, in the literature written by women, and not in imitation of the masculine literature, as was done for centuries, but in the proper and personal production because this is a figure of manly creation, it is a reflex of the desires, wishes and terrors that the woman and her image have inspired onto the man for milleniums. In the very moment in which that bad woman hides behind her circumstances, in her motives, in the moment in which she acts as impelled by something more than the desire of revenge or the want for the evil she is no longer our *femme fatale*

archetype, but she will be a realistically perverse woman, although not attached to the archetype that we have dealing with.

Independently that the circumstances brought her closer to it or not, for the classical author the woman was inclined to the evil and the sexual promiscuousness. It was in her nature and only a life of faith and constrictions could save her. The shift towards the Renaissantist view of the world brought along with it the change of view not so much in the result (there keep on being bad and dangerous women everywhere who come to us from its pages) but in the motivation. Now there is a reaason why the man must understand or at least know, whether what he intends to escape from her sensual claws.

In the Middle Ages the bad woman could be the beautiful seducer in the style of Salomé or Judith or the infernal witch, two faces of the same power, clear reflex of the contemporary idiosyncrasy and the role of the woman in the literature and the society. Beautiful demons that they could transform into terrible wild animals to devour the men whom they were seducing.

In a more human vision according to the anthropocentrist vision of the moment Boccaccio, Chaucer and Juan Ruiz provide the woman with real and palpable motives for acting with this absence of morals, so regretted. They have humanized them by taking away power to those perverse instincts, which belong to a dark, primitive nature, lost in the mist of time, to provide them with more than real motives to plan, cheat, betray or murder without repenting, since it was the circumstances (and therefore the men who have created and over-exploited these circumstances) which led them there.

Very much has been thought up – within these pages and out of them– on the inherent evil of the woman and her tendency, be it natural or cultural, towards trick and cruelty. As we see, we have distinguished two types of bad women in the history: those who are because of the circumstances or the society push them to realize acts against the prevailing morality (adultery, trick, even murder. . .) but they do not ever become completely responsible for the evil of their acts; and the truly evil ones, those that heft, decide and act knowing in more or less degree – according to their degree of psychological depth – the perverse outcome of their acts. To this group belongs the essential fatal woman who must be, also, beautiful; in a real or hallucinogenic form to desalt her victims, but visible for the man whom she necessarily has to seduce since she is, above all, a sexual animal.

Sexual are the perverse women of the classical literature, although that is not their main tool neighter to achieve their goals not to hurt those who surround them. The vigorous and voluntary sexual activity and the constant allusions will be part of the fatal women in the style of the Midwife of Bath. Sex will be also the tool by means of which to escape from their tiny and constraint lives for Boccaccio's women. The Renaissance and baroque fatal femme maintain the structural mitemas as for the sexuality and as for the evil; having demonstrated motives for being evil will not make in any case her stop being so, or the author exonerate. The woman is no longer that devilish instrument, but it is her who may become a devil herself, as we will see with the masculinized and violent Lady Macbeth or Cleopatra. Rescued by the Elizabethan theater, the beautiful and terrible figure of the nubian queen assembled in herself mitemas, structural and ornamental, previous and contemporary of the *femme fatale*

and reached rich in tones and influences up to the literary explosion of the romanticism. The negative maternity (as absence or rejection) will be other another recurrent. The fatal woman is sterile in most of the cases, and if she becomes a mother, she will never be a good one. A big explosion was lived through the XIXth century, the specification and concision of the archetype of the *femme fatale* was so variegated and used that did not have any more remedy than being segmented in different facets or tones to survive. In each of them it maintains two similar structural mitemas (the desire to harm and the active / aggressive sexuality) with a series of circumstantial mitemas that in some cases get to the authors as a direct influence of the classic culture, in others they are additions of an author that gathered and enlarged contemporaries and disciples, the adultery, the sadism, the necrophilia, the lesbianism. . .

Lilith's myth, contrary to other myths of etno-religious origin that are rescued like literary myths when the substratum that created them stops being present in the society, has always been present in the literature. As parabíblic myth constructed with the sociological intention of marking it morally unacceptable in the feminine behaviour, its place has always been in the story, first in the oral stories that are used to warn and to scare girls, and later in all kinds of literary work. And it has been this assimilation between literature and religion what has assured not only the transmission of its mythical identity but also its survival across its different historical versions.

Its beauty is its main feature. The characteristics emphasized from this beauty will always be the hairs, long, thick, enough how to tie and to asphyxiate the man with him; its color, in most cases, will be the one that represents the passion, the fire and the sin: the red one. Other ornamental mitemas that describe it physically usually go hand with hand: the pale complexion and the green and cold eyes, of snake, the animal with whom more usually one associates it from long before the incident of the apple. Its mouth, small, rosy and attractive, only sweet and deceitful words, incitements arise so that the man leaves the good way. These themselves will be the characteristics with which they are represented by the pictorial artists of the XVIIIth and XIXth centuries, which will make of the image of the woman its more appellant topic.

With the popularization of the image, turned already into topic, the archetype of the femme fatale began to eliminate that, after surviving to 3000 years of history it died as such in the middle of the XXth century after a long and dying decline.

KEY WORDS: fatal woman, Lilith, mythological analysis, archetype, european litterary tradition.